



**Francisco Colombo  
Lobo**

**António-Pedro Vasconcelos: Um cineasta cidadão**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação Multimédia, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria da Conceição Oliveira Lopes, Professora Associada com Agregação e do Doutor António Manuel Dias Costa Valente, Professor Auxiliar Convidado, do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

## **o júri**

Presidente

Professor Doutor Mário Jorge Rodrigues Martins Vairinhos

Professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogal – Arguente principal

Professor Doutor João Adriano Fernandes Rangel

Professor auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Vogal – Orientador

Professora Doutora Maria da Conceição de Oliveira Lopes

Professora associada com agregação da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

Toda tentativa de fazer listas resulta em incompletitude. Entretanto, mesmo sabendo desse destino incontornável, dirijo os meus agradecimentos a algumas pessoas muito especiais que tornaram possível a concretização do antigo desejo de fazer mestrado e a sua finalização, coroada pela realização deste trabalho, quer seja pelo permanente apoio e amizade ou pelas contribuições esporádicas mas decisivas. Meu muito obrigado:

aos meus orientadores (e amigos) Conceição Lopes e António Valente;

à minha mãe Elilde,

à minha filha Catarina e sua paciência,

à minha companheira Francy;

às irmãs Adriana, Fernanda e Juliana;

à Cecília e à Rita, da Biblioteca;

ao Adriano Rodrigues, meu tradutor oficial;

ao sempre presente Zema Ribeiro;

à amiga Regina Rocha;

ao António-Pedro Vasconcelos, pela inestimável contribuição;

e aos demais amigos – porque aqui não há espaço para citar todos.

## **palavras-chave**

cinema, cidadania, direitos Humanos, António-Pedro Vasconcelos.

## **resumo**

A problemática dos direitos Humanos, sendo um tema atual e urgente, encontra na instituição cinema – em filmes, festivais e mostras – um espaço privilegiado para sua veiculação e discussão, com a possibilidade de superar preconceitos e alargar conhecimentos, a partir da sua força comunicacional e lúdica. Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo central investigar a relação entre a produção cinematográfica de António-Pedro Vasconcelos e a temática dos direitos Humanos e cidadania.

Este estudo, feito a partir da análise temática, teve como objeto a produção ficcional em longa-metragem e o ponto de partida foi o filme *Jaime*, realizado no ano de 1999. A investigação permitirá compreender a noção de Humano presente na obra do cineasta português e que direitos Humanos nela são abordados com maior ou menor destaque. Para além das preocupações da realização audiovisual estudam-se também as motivações ideológicas do cineasta. Estes dados foram obtidos a partir de pesquisa em diversas fontes e confrontados com o resultado da entrevista realizada junto ao cidadão e cineasta António-Pedro Vasconcelos.

**keywords**

cinema, citizenship, human rights, António-Pedro Vasconcelos.

**abstract**

The Human Rights issue, as a current and urgent theme, found in cinema institution - in films, festivals and exhibitions - a privileged space for conveying and discussion, with the possibility of overcoming prejudices and extending knowledge, by the use of its communicational and entertainment strength. In this sense, the present study aims to investigate the relationship between film production by António-Pedro Vasconcelos and the Human Rights and citizenship theme.

This study, made through the thematic analysis, had as its object the fictional feature film production and the starting point was the film Jaime, made in 1999. The present research will approach the Human concept contained in the work of the Portuguese filmmaker and which human rights in it are covered with more or less emphasis. In addition to visual realization, it also will study the filmmaker's ideological motivations. These data were obtained from research in different sources and confronted with the result of the interview made with both citizen and filmmaker António-Pedro Vasconcelos.



## Índice Geral

<i>Índice de Figuras</i> .....	III
--------------------------------	-----

<i>Índice de Tabelas</i> .....	IV
--------------------------------	----

Introdução.....	1
Problemática .....	6
Finalidades e objetivos .....	6
Questões de investigação.....	7
Motivação pessoal .....	8

### **PARTE I - Enquadramento teórico**

Introdução.....	15
<b>Capítulo 1 – O significado de ser Humano</b> .....	17
<b>Capítulo 2 – Cinema e direitos Humanos</b> .....	21
2.1. Da origem do cinema à atualidade: Uma aproximação à compreensão do cinema como médium que influencia e produz efeitos nos indivíduos e nas instituições, inclusos nos próprios media .....	21
2.2. Cinema, na lógica dos efeitos: Cidadania ativa fundada nos direitos e deveres .....	23
2.3. Cinema e direitos Humanos no Brasil: Dois eventos em ação no século XXI.....	27
<b>Capítulo 3 – Dos primeiros passos ao Novo Cinema português</b> .....	33
Conclusão .....	43

### **PARTE II - Metodologia**

<b>Capítulo 4 – Apresentação do projeto de pesquisa</b> .....	47
4.1. António-Pedro Vasconcelos: Cineasta e cidadão .....	50
4.2. Um caso de amor à arte .....	53
4.3. A viagem a Paris e os anos decisivos na formação cinematográfica.....	55
4.4. De volta à realidade portuguesa.....	58
4.5. Um artista apaixonado, versátil e engajadoO cinema de António-Pedro Vasconcelos	60
4.6. O cinema de António-Pedro Vasconcelos .....	64
4.6.1 Apresentação e descrição da análise temática dos filmes .....	67

4.6.2 Apresentação e descrição da entrevista realizada com o cineasta António-Pedro Vasconcelos .....	73
<b>Conclusões e desenvolvimentos futuros .....</b>	<b>97</b>
<b>Referências .....</b>	<b>103</b>
<b>Filmografia .....</b>	<b>112</b>



## Índice de Figuras

Figura 1 – Eisenstein, Pudovkin e Vertov .....	22
Figura 2 - As violações de direitos Humanos são prática recorrente em diversos países ...	26
Figura 3 - Arte da oitava edição do <i>Festival “Entretodos”</i> .....	28
Figura 4 - Arte da 10ª <i>Mostra Cinema e Direitos Humanos no Mundo</i> .....	29
Figura 5 - Ação policial encenada no filme <i>À queima roupa</i> , de Theresa Jessouroun.....	31
Figura 6 - Aurélio Paz dos Reis, o precursor do cinema português, era também um prestigiado fotógrafo .....	33
Figura 7 - Cena do filme <i>Aniki-Bobó</i> .....	35
Figura 8 – Imagens do filme <i>Belarmino</i> e do diretor Fernando Lopes .....	40
Figura 9 – Imagens do filme <i>Trás-os-Montes</i> e dos realizadores António Reis e Margarida Cordeiro .....	40
Figura 10 – Imagens do filme <i>Kilas, o mau da fita</i> e do realizador José Fonseca e Costa .	41
Figura 11 - António-Pedro Vasconcelos .....	51
Figura 12 - Capas das edições 91, de janeiro de 1953, e 139, de janeiro de 1963, da <i>Revista Cahiers du Cinéma</i> .....	56
Figura 13 - O cineasta e crítico francês François Truffaut foi uma das grandes influências de António-Pedro Vasconcelos .....	58
Figura 14 - Cartazes de divulgação dos filmes <i>Perdido por cem</i> (1973), <i>Oxalá</i> (1981) e <i>Amor impossível</i> (2015), dirigidos por António-Pedro Vasconcelos .....	60
Figura 15 - Imagem do filme <i>Mr. Smith goes to Washington</i> , dirigido por Frank Capra em 1939 .....	61
Figura 16 - Cartaz de divulgação do filme <i>Jaime</i> (1999) .....	65
Figura 17 - Imagem promocional do filme <i>Os gatos não têm vertigens</i> (2014) .....	71

## Índice de Tabelas

Tabela I - Filmografia completa do cineasta António-Pedro Vasconcelos .....	50
Tabela II – Abordagem de direitos Humanos e/ou de violações contida na obra de António-Pedro Vasconcelos a partir do filme <i>Jaime</i> , de acordo com a análise temática .....	72

## Introdução

A primeira exibição pública de um filme, em 1895, em Paris, foi a plenitude de um antigo sonho da Humanidade de *capturar a realidade e o movimento*. Surgido sem que estivesse clara qual seria a sua aplicação ou finalidade – e que na realidade perceber-se-ia, sem muita demora, que seriam várias - da mesma forma, o cinema ainda não apresentava uma linguagem.

Mas esta não tardaria a se desenvolver e rapidamente a se consolidar, quer seja pela contribuição de David Llewelyn Wark Griffith (ou simplesmente D. W. Griffith) nos Estados Unidos, ou dos cineastas e teóricos soviéticos Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov, entre tantos outros.

À proporção em que se desenvolvia, passando gradativamente do silencioso ao sonoro, do preto e branco ao colorido, tornando-se portátil e popularizando-se pelo mundo afora, o cinema veio a ser um marco não só para o desenvolvimento das artes, como também para uma série de transformações sociais e políticas pelas quais passou a Humanidade por todo o século XX até os dias atuais. O esteta Elie Faure (2010) conseguiu sintetizar o significado arrebatador da sétima arte: “o cinema liberta-nos duma infinidade de ilusões, ou até de mentiras, para nos dirigir com uma rapidez maior ou menor, segundo o nosso poder pessoal de compreensão, até à apropriação dum mundo menos ilusório e dum sonho ainda por definir” (2010, p. 55).

A escolha do tema em questão para objeto de estudo desta investigação deu-se pela convergência de alguns fatores. A experiência profissional e de vida dos últimos catorze anos contou, obviamente, como elemento decisivo. Ter realizado filmes em curta e média-metragem, ter atuado como educador militante e ter produzido alguns eventos cujo objetivo era o de exhibir filmes, foram os passos dados nesta curta história de envolvimento permanente com a problemática dos direitos Humanos.

Some-se a isso o fato de que, desde a vinda do Brasil com o objetivo de cursar o Mestrado em Comunicação Multimédia na Universidade de Aveiro, tive presente a curiosidade em saber o modo como o cinema português se relacionava com a ampla questão dos direitos Humanos.

A ideia, então, de estudar a temática dos direitos Humanos na obra de António-Pedro Vasconcelos surgiu após a conferência *O cinema e a responsabilidade dos artistas no mundo atual* realizada no município de Aveiro, ainda em 2014. Percebi, naquele momento, que os

filmes de António-Pedro Vasconcelos dialogavam fortemente com o tema dos direitos Humanos, ao mesmo tempo em que comecei a admirá-lo pela coerência das suas atitudes, firmeza de caráter e, claro, também por ser uma personalidade importante e polêmica da vida cultural portuguesa.

Desde a antiguidade grega, a Filosofia e, depois, a Antropologia e a Antropologia Filosófica têm tentado responder o que é afinal o Homem. Ser Humano não se restringe a uma tipologia de espécie. Somos o que somos porque desenvolvemos um certo número de atributos, tais como a linguagem, a cultura, a sociabilidade e a autoconsciência (Andrade, Silva, & Passos, 2007).

Este será o ponto de partida desta investigação para, na sequência, estudar-se a principal implicação de ser Humano. Afinal, a todos é devido um fundamento elementar chamado dignidade da pessoa humana, o primeiro de uma série de direitos Humanos. Essas garantias possibilitam a vida social e o bem-estar da coletividade, mantidos e transmitidos pela *práxis* da educação.

No capítulo seguinte, a ideia central é relacionar cinema e direitos Humanos, começando por evidenciar as opiniões dos irmãos Lumière, tidos como responsáveis pela primeira exibição cinematográfica da história da Humanidade e que acreditavam que o então novo invento serviria apenas para experimentos científicos, e de Georges Méliès, o ilusionista que percebeu que o cinematógrafo, o projetor inventado pelos franceses, poderia, como a sua mágica, prestar-se ao entretenimento.

O que se pôde comprovar, posteriormente, foi que o cinema poderia sim adequar-se a outros fins, inclusive o político – quer seja na pior acepção (a manipuladora) ou numa outra bem mais otimista e transformadora (a educativa), conforme dados levantados pelo professor Jean-Claude Bernardet, no livro *O que é cinema* (2001).

A seguir, ainda no segundo capítulo, com as contribuições de W. James Potter e Conceição Lopes (Lopes, Monteiro, Silva, & Oliveira, 2015), uma breve reflexão tratará dos efeitos e influências dos media. É significativo ressaltar que importa, sobretudo, pensar no cinema como um agente que influencia e que é capaz de gerar uma série de efeitos, inclusive na própria instituição cinema.

Os quatro aspectos essenciais da condição humana (comunicação, cidadania, literacia e ludicidade) são elencados e estudados sob a luz lançada pelos estudos de Lopes (1998 e 2003). O cidadão comunicante, literato e lúdico é também alguém que deve estar imerso no

ideário da manutenção e defesa dos direitos Humanos. O cinema, nesse entendimento, é um médium a serviço da edificação de uma cultura dos direitos Humanos.

O penúltimo tópico deste capítulo é dedicado à apresentação de experiências concretas de associação entre o cinema e a temática dos direitos Humanos no Brasil, sobretudo, as que apresentam regularidade, como o é o caso do *Festival “Entretodos”* e da *Mostra Cinema e Direitos Humanos no Mundo*. A compilação destes conhecimentos foi feita, exclusivamente, por meio das respectivas páginas da internet e de catálogos dos dois eventos cinematográficos em questão. Completa o conjunto de informações o testemunho das experiências, resultante do desempenho da função de produtor em São Luís, capital do estado do Maranhão, no Brasil, por quatro anos, entre 2010 e 2013, da *Mostra Cinema e Direitos Humanos no Mundo*, que por esta época chamava-se *Cinema e Direitos Humanos na América do Sul*.

O terceiro capítulo é também o último do enquadramento teórico. Esta etapa do trabalho abre com uma abordagem resumida da história do cinema português, desde os primórdios, situando o ponto de partida na atuação precursora de Aurélio Paz dos Reis. Sem tencionar ser um estudo exaustivo, pretende-se chegar ao contexto de surgimento do Neorrealismo italiano e da *Nouvelle Vague* francesa, cuja influência foi decisiva para o surgimento, em Portugal e dadas diversas circunstâncias, do Novo Cinema. É nesse importante movimento que é revelado, entre tantos outros realizadores importantes, o jovem António-Pedro Vasconcelos, que, por esta altura, rondava os trinta anos de idade.

O quarto capítulo será o espaço destinado a conhecer mais detalhadamente o artista António-Pedro Vasconcelos. A pesquisa foi apoiada nos mais variados suportes: livros, jornais, revistas académicas, sites especializados, programas televisivos disponibilizados na internet, sessões (muitas!) dos filmes do diretor. Todavia, o principal elemento utilizado foi uma entrevista semi-estruturada presencial, realizada em março de 2016, registrada em vídeo e transcrita ao final do trabalho.

A entrevista realizada com o cidadão cineasta António-Pedro Vasconcelos apresenta uma estrutura com questões abertas, semi-abertas e fechadas, contextualizadas nos temas: *histórias de vida, formação artística e humanista, primeiras experiências profissionais, filmografia e a postura crítica e as causas que o apaixonaram e o levaram aos embates*.

Ainda neste capítulo, o último da investigação, são estudados os filmes de António-Pedro Vasconcelos e a relação existente com a temática dos direitos Humanos<sup>1</sup>.

O cineasta português é autor de apenas dez trabalhos ficcionais em longa-metragem. Entretanto, somente a partir de determinado momento, o que é absolutamente compreensível, é que a sua carreira dá uma guinada em direção a preocupações mais afeitas à realidade e aos problemas que o cercam, às vezes resultando numa abordagem por isso mesmo mais comprometida com a ampla temática dos direitos Humanos.

Havia, para tal intento, um conjunto de possibilidades de análise. Mas, assim como a atividade da direção cinematográfica consiste em escolher um caminho, o que significa deixar todos os outros de lado, desta forma foi feito também nesta investigação. Deste modo, a metodologia qualitativa, de natureza descritiva, foi um dos meios encontrados para alcançar as finalidades desta pesquisa, quer seja em relação à entrevista, quer seja em relação aos temas percebidos nos filmes visionados.

Conforme a professora Manuela Penafria (2009), da Universidade da Beira Interior, no artigo *Análise de filmes: Conceitos e metodologia(s)*, “analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme” (Penafria, 2009, p. 1). Jacques Aumont e Michel Marie, em *A análise do filme* (2015) assinalam que “não existe, apesar do que por vezes se diz, um método universal de análise de filmes” (2013, p. 15).

Os autores franceses esclarecem também que, por mais completa que se pretenda, nenhuma análise é absolutamente completa: “a análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão, que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável” (Aumont & Marie, 2013, p. 39).

A professora Penafria (2009) lembra que o exercício analítico “não se trata de construir um outro filme, é necessário voltar ao filme tendo em conta a ligação entre os elementos encontrados” (2009, p. 2). Estudadas as partes, volta-se, então, à percepção do filme completo. A esta etapa é denominada *síntese* (Espinal, n.d., p. 44).

Por fim, cabe ainda um último esclarecimento.

O português é um dos idiomas mais falados no mundo. Entre as línguas europeias, é “a quarta mais falada” (Euronews, 2014), perdendo apenas para o inglês, o espanhol e o francês.

---

<sup>1</sup> Em atenção a esse aspecto, é importante frisar que a investigação assumiu, de certa forma, um carácter exploratório, uma vez que, até aqui, não foi detectada nenhuma pesquisa que tenha ligado o cinema produzido por António-Pedro Vasconcelos à problemática dos direitos Humanos.

O universo de falantes é de, aproximadamente, 250 milhões de pessoas, distribuídos por oito países (Instituto Camões, 2016). Além de Portugal, Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Timor Leste têm a língua como idioma oficial (Só Português, n.d.).

Isso quer dizer que em cada lugar onde o português se fixou também foram desenvolvidas características próprias, resultado do encontro com as culturas locais. Portanto, ainda que obedeça às regras do Acordo Ortográfico de 1990, posto em prática em janeiro de 2016 (Económico, 2015), são mantidas certas particularidades do português falado no Brasil em todo o texto a seguir. A exceção coube à transcrição da entrevista realizada junto a António-Pedro Vasconcelos, pois foram mantidas as expressões próprias do português falado em Portugal.

## **Problemática**

O cinema, como de resto ocorre em todas as demais formas de manifestações comunicacionais, lúdicas e artísticas, desde o seu surgimento, até a atualidade, passa por um processo permanente de transformações. Essas mudanças obedecem a certas etapas.

Quando surgiu, no final do século XIX, rapidamente a sétima arte passaria por um percurso em busca do desenvolvimento de uma linguagem própria, cuja noção “serviu estrategicamente para postular a existência do cinema como meio de expressão artística” (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 2005, p. 157), evoluindo do silencioso para o sonoro, do preto e branco ao colorido e do analógico para o digital.

A vida em sociedade foi adquirindo, paralelamente, complexidade crescente e exigindo uma atenção cada vez mais ampla à também progressiva demanda pelos direitos Humanos.

Com a evolução do cinema, a abordagem aos direitos Humanos passou a integrar-se ao conjunto das narrativas.

Esta dissertação surge, então, do interesse em perceber a maneira como o cinema português lida com essa temática a partir da perspectiva de um dos cineastas com maior atuação cidadã, em atuação desde o período do Novo Cinema português, mantenedor de elevado prestígio na atualidade: António-Pedro Vasconcelos.

## **Finalidades e objetivos**

Nesta seção, para efeito didático, apresentam-se as finalidades e objetivos da investigação na forma de tópicos.

### **Finalidades**

- Expor a maneira pela qual surgiu e se consolidou a noção de Humano do cineasta português António-Pedro Vasconcelos;
- Destacar a ação cidadã de Vasconcelos, para além da sua filmografia;
- Perceber de que modo a noção de Humano de Vasconcelos se reflete na sua obra, particularmente, a fílmica, tendo como ponto de partida o filme *Jaime*;
- Evidenciar que direitos Humanos estão presentes em maior ou menor destaque na filmografia do realizador;
- Debater sobre a diversidade e atualidade da problemática dos direitos Humanos.



## **Objetivos**

- Analisar a abordagem da temática dos direitos Humanos na obra fílmica do cineasta António-Pedro Vasconcelos a partir de *Jaime*;
- Compreender o significado de ser Humano;
- Estudar a origem do cinema e as suas possibilidades de uso para a educação em direitos Humanos;
- Revelar eventos que relacionam direitos Humanos e cinema.
- Evidenciar o cinema como um espaço privilegiado para a discussão da temática dos direitos Humanos;
- Examinar a história do cinema português, situando a origem do Novo Cinema.

## **Questões de investigação**

As questões de investigação a seguir enunciadas foram elaboradas de acordo com as finalidades e os objetivos expostos anteriormente.

- Como se dá e qual a abordagem à temática dos direitos Humanos na filmografia do realizador?
- Como se deu a formação humana do cineasta português António-Pedro Vasconcelos?
- De que maneira a formação humana de Vasconcelos se reflete na sua atuação enquanto cidadão e, em particular, na sua obra fílmica?
- Que noção de Humano está subjacente na filmografia do diretor, principalmente, a partir do filme *Jaime*?
- Quais os direitos Humanos estão presentes e/ou em maior destaque nas realizações de Vasconcelos, nomeadamente desde *Jaime*?

## **Fundamentação das questões de investigação**

### **Pertinência**

A problemática dos direitos Humanos tem ganho, sucessivamente, espaço midiático. Isso ocorre, fundamentalmente, em contextos de violação. Debater direitos Humanos é hoje assunto urgente. O cinema é, nesse sentido, lugar privilegiado para tal discussão. Não só em filmes, de forma isolada, mas também em mostras e festivais.

## **Clareza**

Pelas questões, é possível perceber que se pretende associar/confrontar os conceitos e noções de António-Pedro Vasconcelos aos dos autores pesquisados, compreendendo o sistema do cineasta português, quer seja na sua atuação cívica ou na sua filmografia.

## **Exequibilidade**

As respostas às questões de partida foram obtidas por meio de ampla pesquisa e análise de filmes, mas também a partir de entrevista com o próprio realizador António-Pedro Vasconcelos, gerando, a partir daí, certa confrontação entre as ideias apresentadas pelos autores pesquisados e a percepção do cineasta e a sua obra alvo do estudo.

## **Motivação pessoal**

Aqui peço licença para expressar-me em primeira pessoa.

A atuação na defesa dos direitos Humanos no Brasil tem-se revelado, desde sempre, um grande desafio. O momento que vivido na atualidade é, especialmente, delicado. Diariamente, nos deparamos com notícias chocantes relacionadas ao tema. São fatos que deixam nítido o quão se excede ou se ausenta o Estado. Evidentemente, isso gera uma situação de desconforto e consequente confusão na vida do cidadão comum. O resultado tem sido a ojeriza à temática dos direitos Humanos, por mais que isso possa soar desconcertante e, ao mesmo tempo, demonstre, de certa forma, uma total ignorância com relação ao assunto, por parcela significativa da população.

Ao mesmo tempo, algumas coberturas jornalísticas ajudam na reafirmação de preconceitos. Posturas sectárias dos próprios militantes dos direitos Humanos não propiciam a realização de um debate honesto. Ao fim das contas, máximas como a de que *os direitos Humanos só servem para a defesa de bandidos* ou o trocadilho infame *direitos Humanos para Humanos direitos* são invocados para justificar a violência praticada pelo Estado ou mesmo pela própria população civil contra suspeitos de crimes.

Apesar de estranhamente não ter sofrido qualquer tipo de retaliação – ainda, situo-me entre aqueles que acreditam na vida, que são contra a violência e que acham que cada um pode dar uma contribuição, modesta que seja, para tentar transformar o mundo num lugar melhor para se viver.

Sem ter percebido de imediato, mas somente com o passar do tempo, pude constatar que estive envolvido na defesa dos direitos Humanos durante, pelo menos, os últimos catorze

anos da minha vida. Divido este percurso, para efeitos práticos, em três linhas de atuação: como realizador audiovisual, como educador e como produtor de eventos de exibição cinematográfica.

Como realizador, desde o primeiro vídeo, um documentário em curta metragem gravado em agosto de 2001, mas finalizado em março de 2002, chamado *No fiel da balança*, a marca humanista estava lá impressa. Com aquele trabalho voltei a atenção à problemática da instalação do Centro de Lançamento de Alcântara, no Maranhão, região Nordeste do Brasil, e à criação das agrovilas, localidades em que foram reassentadas diversas comunidades negras remanescentes do período escravocrata, que, originariamente, ocupavam parte do território da base espacial. O personagem central, senhor Wanderley Ferreira, ainda que talvez não tivesse consciência disso, ao apresentar parte da rica cultura em que estava imerso, sobretudo, o tambor de crioula, uma manifestação singular que apenas existe no Maranhão, evidencia, também, a ameaça que sofre a própria atividade cultural destas comunidades.

Refiro-me detidamente a este vídeo porque, ainda que tenha sido o meu primeiro trabalho no universo do audiovisual, percebi que era preciso uma reformulação no discurso pela defesa dos direitos Humanos em vigor à época – mas também persistente até hoje. O panfletarismo, por alguns adjetivado de *raivoso*, devia ceder passagem à sutileza, a uma maneira mais cativante de debater temas áridos, frequentemente ausentes de espaços de discussão. O cinema, para mim, parece ter sido, desde sempre, esse local privilegiado.

A seguir, em 2003, vi-me realizando um vídeo com temática *gay*; em 2004, um documentário sobre a problemática da infância em situação de vulnerabilidade social e econômica; em 2005, dirigi um filme sobre a velhice. Em 2008, volto ao tema da infância com o curta ficcional chamado *O incompreendido*<sup>2</sup>, abordando novamente a vida de crianças em situação de rua. Com o filme *Reverso*, de 2009, em que abordo as desigualdades sociais e a violência urbana, encerro, temporariamente, um ciclo como realizador.

A atividade de educador na área dos direitos Humanos, na realidade, surgiu como decorrência da de realizador e em paralelo à de professor da educação superior ou de cursos técnicos profissionalizantes e de analista de comunicação no Ministério Público do Maranhão.

---

<sup>2</sup> Este título resulta de uma homenagem ao diretor François Truffaut e o seu filme *Les quatre cents coups*, batizado no Brasil por *Os incompreendidos*.

Tendo realizado filmes, tive também a oportunidade de debater sobre eles e, com frequência, de ministrar ou produzir pequenos cursos ou oficinas, tanto sobre audiovisual como sobre rádios ou comunicação e democracia. Foi assim que estive envolvido com o Movimento Nacional de Meninos e Meninas de Rua, Agência de Notícias da Infância Matraca, Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef), Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST) e Rádio Comunitária Conquista, ou simplesmente falando para estudantes em escolas públicas ou privadas.

A *Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul*, surgida no ano de 2006 e exibindo filmes em apenas quatro capitais de estados da Federação brasileira, passou por gradativo crescimento e, ao chegar à quinta edição, em 2010, conseguiu chegar a vinte capitais, incluindo aí São Luís, no Maranhão. Foi nessa ocasião que fui convidado pela Cinemateca Brasileira, em São Paulo, então produtora nacional da *Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul*, para produzir o evento em São Luís.

Estive à frente deste importante evento do audiovisual brasileiro até o ano de 2013. Foram quatro edições muito singulares e marcantes na minha vida, verdadeiras aulas de civismo e de tolerância. Hoje chamado *Mostra Cinema e Direitos Humanos no Mundo*, não perdeu em nada do seu caráter, que é o de apresentar, gratuitamente, filmes que, em alguma medida, trazem à tona aspectos do amplo rol dos direitos Humanos.

No período em que produzi a Mostra, pude perceber a preocupação com a inclusão de públicos. Essa preocupação pode ser traduzida em distintas vertentes. Primeiro, exibindo filmes de cinematografias diversas e, em alguns casos, completamente desconhecidas do público brasileiro, em salas com acessibilidade, normalmente próximas de transportes públicos e acessíveis para pessoas com mobilidade reduzida. Depois, chama à atenção a preocupação didática com o catálogo e com materiais como um CD de acessibilidade e programação impressa em Braile para pessoas com deficiência visual.

A *Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul* exibe todos os filmes com legendas especiais do tipo *closed caption*, voltadas para indivíduos com deficiência auditiva. Além disso, a cada ano que se passava, a Mostra também aumentava o número de sessões para pessoas com deficiência visual, com filmes em audiodescrição, que podia variar para aberta (toda a sala tinha acesso ao áudio descritivo) ou fechada (somente aqueles que solicitassem receptores com fones de ouvido teriam acesso).

O trabalho do produtor consiste, obviamente, em organizar as condições para as sessões dos filmes, fazer contatos com a imprensa, mas, acima de tudo, contatar os diversos públicos que, normalmente, estão fora das salas de cinema. Apesar de as sessões serem gratuitas, o trabalho de arregimentar público era muito complexo e envolvia contatos, por exemplo, com diretores de escolas, visitas a entidades de defesa dos direitos Humanos e dos direitos de pessoas com deficiência, até autoridades do Poder Público. Frequentemente, era preciso, inclusive, providenciar transporte para certa fatia do público mais carente.

Como produtor, criei, ainda, em 2011, um evento voltado para as crianças. Foi uma edição da *Mostra de Cinema Infantil*. Foi um momento também muito especial, uma vez que o evento foi realizado na data em que se celebra o Dia das Crianças (12 de outubro) no Brasil. Com sessões gratuitas, a Mostra contou com a instalação de um pequeno parque de diversões e, ainda, com a distribuição gratuita de lanches.

O produto destas experiências vive comigo e me acompanha para onde quer que esteja. E é, acima de tudo, o que me motiva, na direção de novas metas. Talvez por isso mesmo que agora esteja às voltas com a obra instigante e permeada pela preocupação com os rumos da sociedade do cidadão ativo António-Pedro Vasconcelos, numa tentativa de compreender, de certa forma, como o cinema de Portugal se posiciona em relação aos direitos Humanos.



# Parte I

**Enquadramento teórico**





## Introdução

A primeira parte da dissertação em curso dedica-se ao enquadramento teórico, dividido em três capítulos. Nesta etapa do trabalho são estudados diversas temáticas e conceitos que forneceram subsídios para a compreensão da postura de cidadão e da obra cinematográfica do realizador António-Pedro Vasconcelos, assunto do qual esta investigação se ocupará na segunda parte.

O capítulo 1 preocupa-se com o que vem a ser o significado de ser Humano. Apesar de aparentar ter uma resposta óbvia, a indagação, uma questão essencial da existência humana, motivou o surgimento de um campo específico de conhecimentos.

Ainda neste capítulo, é abordado, de maneira preambular, o tema da educação em direitos Humanos como uma necessidade na garantia da dignidade humana individual e coletiva, uma vez que o Homem é, também, um ser social.

O segundo capítulo, intitulado *Cinema e direitos Humanos*, encontra-se dividido em quatro tópicos. No primeiro, é estudada, brevemente, a origem do cinema e busca-se compreender qual seria o seu sentido logo no surgimento. Thomas Edison, os irmãos Lumière, Georges Méliès e mais tarde David Griffith, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov são nomes recorrentes nos estudos sobre os anos iniciais da sétima arte.

A seguir, ainda no capítulo 2, apoiado pelas pesquisas de W. James Potter e Conceição Lopes, são estudados conceitos centrais para a compreensão dos media, incluindo-se aí o cinema, sua influência e os seus efeitos. As quatro condições essenciais da natureza Humana, comunicação, cidadania, literacia e ludicidade, também objeto de pesquisa de Lopes, são abordadas na sequência.

A um sucinto histórico dos direitos Humanos, segue-se um estudo sobre dois dos eventos de cinema mais importantes realizados no Brasil cuja temática são os direitos Humanos, o *Festival “Entretodos”*, realizado na cidade de São Paulo e a *Mostra Cinema e Direitos Humanos no Mundo*, em todas as capitais da federação e em mais de mil pontos.

O enquadramento teórico é encerrado, então, com o terceiro capítulo, empenhado em fazer um estudo sobre a história do cinema em Portugal, desde o surgimento, já em 1896, portanto somente um ano após a primeira exibição de filmes para uma plateia em Paris na França, a partir dos esforços do pioneiro Aurélio Paz dos Reis, com a sessão em que foi exibido o curta-metragem *Sáida do pessoal operário da Fábrica Confiança*.

São apresentados alguns dos mais importantes aspectos da história do cinema português, nos diversos ciclos, até se chegar ao Neorrealismo italiano e à *Nouvelle Vague* francesa, os movimentos cinematográficos que influenciaram na origem do Novo Cinema português, onde se situa o surgimento do então jovem curta-metragista António-Pedro Vasconcelos.

## Capítulo 1 – O significado de ser Humano

De tempos em tempos, somos surpreendidos com notícias, às vezes com alguma base científica, outras nem tanto, sobre o surgimento da Humanidade no planeta Terra. Surgem também, com alguma frequência, estudos que colocam em questão o caminho percorrido para que o Homem tenha chegado à condição atual.

Discute-se quanto à forma como teria surgido o *Homo sapiens*, o ponto de partida desta trajetória, o(s) caminho(s) seguido(s) e a(s) maneira(s) como progrediu, assim como se classificam os períodos distintos dessa que é – aí temos um consenso – uma longa trajetória evolutiva. E apesar disso, por mais elementar que possa parecer a resposta, também uma questão teima em permanecer, acompanhando a própria história da existência humana: afinal, o que é o Homem? E para além disso, qual a finalidade de se trazer à tona tal discussão?

A disciplina Antropologia Filosófica reivindica para si esta finalidade. O autor Edvino Rabuske, em *Antropologia filosófica* (1999), deixa claro, logo na introdução da obra, a razão da existência da disciplina Antropologia Filosófica. Para ele, a ciência existe porque “tem a tarefa de responder à pergunta: o que é o Homem?” (1999, p. 7).

O dicionário de português online *Michaelis Uol* atribui, ao termo *Homem*, definido como substantivo masculino, diversos significados, dentre os quais, os listados a seguir: “1 Ser Humano em geral; o Homem é um mamífero bípede, dotado de inteligência e linguagem articulada. 2 Indivíduo da espécie humana. 3 Ser Humano do sexo masculino 4 A Humanidade...” (2009).

Por ser dotado de uma lógica inclusiva, o sinônimo *Humanidade* parece ser o mais apropriado: afinal, a mulher também é um ser Humano. Na redação deste trabalho, optou-se por escrever Homem, Humanidade e Humano começando sempre por maiúscula.

É válido destacar, ainda, a importância que o significado faz atribuir à inteligência e, consequentemente, à linguagem. Esse aspecto é essencial para as áreas mais diversas dos campos de conhecimento das ciências sociais e humanas, mas também das ciências da saúde e mesmo das ciências naturais.

Em texto chamado *O que é ser Humano?* (2007), os autores Luiz Antonio Botelho Andrade, Edson Pereira da Silva e Eduardo Passos afirmam que “o Humano do ser Humano é mais o resultado de um devir do que o apogeu de um acabamento biológico capturado e engessado por uma concepção tipológica de espécie” (2007, p. 178). Para os pesquisadores, “o Humano do ser Humano surge com a dinâmica relacional própria do modo de viver Humano” (Andrade et al.,

2007, p. 185). Ou seja, os autores se referem ao desenvolvimento da linguagem, da sociabilidade, da cultura e da autoconsciência como elementos de um processo de humanização para além do desenvolvimento físico, sem, contudo, deixarem de reconhecer a importância de tal atributo.

As categorias elencadas acima nem sempre fizeram parte do rol de discussões acerca da natureza humana. Irremediavelmente, somos forçados, pelo peso da tradição, a começar a busca pela questão do Homem na Grécia antiga, no berço da Filosofia. Em Sócrates, o filósofo que não deixou escritos, a quem se credita a matriz do pensamento ocidental, já se detectam preocupações com “a singularidade do próprio Homem e a sua natureza” (CIVITAS - Associação para a Defesa e Promoção dos Direitos do Cidadão, 2001, p. 7). Antes disso, no diálogo platônico, Protágoras<sup>3</sup>, o tema é abordado, com diversas implicações, na forma da construção do *Mito do Homem*.

Neste relato, os deuses do Olimpo decidiram delegar aos irmãos Epimeteu e Prometeu a missão de atribuir aos seres vivos que povoariam a terra, irracionais e racionais, as devidas qualidades que lhes assegurariam a sobrevivência. Epimeteu reivindicou a tarefa para si, no que foi atendido em parte, pois a Prometeu caberia avaliar e assegurar que a missão do irmão fosse exitosa. Dito isso e tendo Epimeteu dedicado-se com esmero, inicialmente aos animais irracionais, acabou por esgotar todas as qualidades, sem ter o que atribuir aos seres Humanos.

Tendo chegado o momento de Prometeu avaliar o trabalho do irmão e percebido que não havia mais qualidades a destinar aos seres mortais, concluiu que aos homens deveriam ser destinadas virtudes divinas. E foi assim que furtou de Atenas e Hefisto a capacidade de criar condições para a sobrevivência e deu-as aos Humanos. Faltava, ainda, ao Homem, contudo, o manejo da arte política. Esta, porém, era exclusiva de Zeus. E Prometeu, que mais tarde pagaria pelos furtos a Atenas e Hefisto, não ousaria cometer outro delito. O Homem, dotado dos requisitos para a sobrevivência, não era capaz de viver harmoniosamente na coletividade.

Zeus, temeroso pelo aniquilamento da Humanidade, que se destruía em guerras, “Decidiu então enviar Hermes como seu mensageiro pessoal, recomendando-lhe que atribuisse aos seres Humanos os sentimentos de justiça (*dikê*) e de dignidade pessoal (*aidos*), sem os quais não há sociedade que subsista” (F. K. Comparato, 2000). Zeus ainda determinou “que todos tenham a

---

<sup>3</sup> Protágoras de Abdera foi um importante filósofo sofista e, em virtude de tal importância, acabou por tornar-se personagem do diálogo de Platão, intitulado, em sua homenagem, pelo seu nome (CIVITAS - Associação para a Defesa e Promoção dos Direitos do Cidadão, 2001, p. 4).

sua parte, porque as cidades não poderiam existir se estas virtudes fossem, como as artes, quinhão exclusivo de alguns” (CIVITAS - Associação para a Defesa e Promoção dos Direitos do Cidadão, 2001, p. 6). O pai de todos os deuses ainda determinou a Hermes que estabelecesse uma lei em “que todo o Homem incapaz de pudor e da justiça seja exterminado como o flagelo da sociedade” (CIVITAS - Associação para a Defesa e Promoção dos Direitos do Cidadão, 2001, p. 6).

O fulgor deste texto, elaborado há mais de dois mil e trezentos anos reside não só no fascínio pela beleza da escrita ou pelo poder fabular, mas, acima de tudo, na capacidade do autor em relacionar temas tão importantes como atuais, como é o caso da vida em sociedade, da ciência política, da moralidade, da justiça e do poder.

Fundador da filosofia moderna, o francês René Descartes (1596-1650), apresenta a noção de sujeito. Esta ideia é “uma das noções fundadoras do humanismo e de alguns dos principais valores do mundo ocidental” (Pequeno, n.d., p. 2). Esta concepção reconhece “o sujeito como um ser dotado de consciência e razão, instrumentos que lhe permitem conhecer o mundo e a si mesmo” (Pequeno, n.d., p. 2). A famosa frase de Descartes (*Penso, logo existo*) orienta o ponto de vista do filósofo, segundo o qual “O pensamento ou o uso da razão destina-se não apenas a fazer o sujeito chegar ao conhecimento, mas também impede que ele seja dominado por suas paixões e desejos” (Pequeno, n.d., p. 2).

O Homem é um ser social por necessidade mas também por vontade própria. Para viver em coletividade, os homens são obrigados a criar mecanismos que possibilitem a vida em grupo. São, assim, estabelecidos direitos e deveres, tendo como pilar o princípio da garantia da dignidade humana, do qual decorrem todos os demais direitos Humanos. Os direitos Humanos, a despeito de qualquer redundância “são direitos que possuímos pelo simples fato de que somos Humanos” (Rabenhorst, n.d., p. 5). Os direitos Humanos não são dádivas de governos ou resultado de intervenções divinas. Acima de tudo, decorrem de processos permanentes de luta e de vigilância por parte das sociedades civis organizadas. Para mantê-los, é preciso estabelecer, também, uma rotina de educação em direitos Humanos, sem a qual própria existência do indivíduo e da vida em sociedade estarão em xeque.

Conforme Maria Victoria Benevides, em palestra de abertura do Seminário de Educação em Direitos Humanos, realizada na cidade de São Paulo, denominada *Educação em direitos Humanos: De que se trata?* (2000), “a Educação em Direitos Humanos é essencialmente a formação de uma cultura de respeito à dignidade humana através da promoção e da vivência

dos valores da liberdade, da justiça, da igualdade, da solidariedade, da cooperação, da tolerância e da paz” (2000). Para a professora, a educação para os direitos Humanos é fundada nos seguintes princípios “a educação continuada, a educação para a mudança e a educação compreensiva, no sentido de ser compartilhada e de atingir tanto a razão quanto a emoção” (Benevides, 2000).

Existe um único depositário para a educação em direitos Humanos? Para Benevides (2000), a resposta à questão é não e ela elenca as possibilidades disponíveis, lembrando que a escolha dependerá “dos recursos e das condições objetivas, sociais, locais e institucionais, de cada grupo, de cada entidade” (2000). Para ela, a educação em direitos Humanos poderá ser efetuada pela rede de educação formal, acompanhando todo o percurso dos indivíduos até a universidade. Se a escolha for a da educação informal, esta será responsabilidade dos “movimentos sociais e populares, das diversas organizações não-governamentais – ONGs, dos sindicatos, dos partidos, das associações, das igrejas, dos meios artísticos, e, muito especialmente, através dos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão” (Benevides, 2000).

## **Capítulo 2 – Cinema e direitos Humanos**

### **2.1. Da origem do cinema à atualidade: Uma aproximação à compreensão do cinema como médium que influencia e produz efeitos nos indivíduos e nas instituições, inclusive nos próprios media**

Algumas ideias são consensuais a respeito da origem do cinema. É aceite, por exemplo, que o invento revolucionário não surgiu do acaso, mas fruto do esforço e dedicação de vários cientistas e artistas, numa longa jornada que objetivou realizar o sonho Humano de capturar imagens em movimento.

Todavia, não há exatamente um acordo referente à primeira realização cinematográfica, apesar de ter prevalecido, por muito tempo, a versão de que tal fato ocorrera em 1895, como resultado do trabalho dos irmãos Louis e Auguste Lumière. Rivaliza com esta versão a de que Thomas Alva Edison e Laurie Dickinson, um assistente seu, já em 1891, teriam feito, nos Estados Unidos, a primeira de todas as obras cinematográficas (Briselance & Morin, 2011, p. 11).

Mas afinal, o que era exatamente o cinema e para que serviria?

Deve-se destacar que, apesar desta pequena polémica, talvez pouco mais do que uma anedota, é fato que Georges Méliès, ilusionista com formação teatral, tendo participado, na condição de espectador, da célebre sessão de 1895 do Grand Café (IMDb, n.d.-c), procurou os irmãos Lumière interessado em adquirir o cinematógrafo, com o objetivo de utilizá-lo para fins lúdicos. Mas Méliès teve seus planos frustrados, pelo menos naquele momento, porque os irmãos Lumière declararam-lhe que aquele invento não serviria para mais nada, além do que experimentos científicos. Entretanto, o tempo ajudou a demonstrar que os Lumière estavam errados e Méliès estava certo. (Bernardet, 2001, p. 11). “O cinematógrafo bem poderia ter dado, também, realidade a um sem-número de possibilidades práticas. A expansão do cinema – ou seja, do filme-espetáculo – veio, contudo, atrofiar o desenvolvimento que teria sido natural” (Morin, 1980, pp. 14–15).

Alguns anos depois, com o avanço da linguagem cinematográfica, sobretudo com as contribuições do norte-americano David Wark Griffith inspirado pelas obras realizadas por Méliès, a partir de 1896 (Corrêa, n.d.; IMDb, n.d.-c), e da escola soviética e de nomes como Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov, a discussão sobre a finalidade do cinema seria retomada. O principal responsável seria o documentarista de origem polaca

Dziga Vertov, cineasta radicalmente contrário a obras de ficção<sup>4</sup> que declarou ser o cinema um importante mecanismo a serviço do “deciframento comunista do mundo” (Bernardet, 2001, p. 52), porque “o cinema torna visível a dialética”<sup>5</sup> (Grilo, 2010, p. 105). Vertov não condenou o uso do cinema para fins científicos, apenas considerou que esta função seria “acessória”, “o principal, o essencial, é a cine-sensação do mundo” (Vertov, 2003, p. 253).



Figura 1: Eisenstein, Pudovkin e Vertov (da esquerda para a direita)<sup>6</sup>

O rápido sucesso por todas as classes sociais e a abrangência do cinema transformaram-no num lucrativo negócio, em que vão predominar, em nível global, as produções cinematográficas de um número reduzido de países, acentuando também um processo de dominação ideológica, por parte das nações mais ricas (Bernardet, 2001, p. 24). O cinema, enquanto médium de comunicação social apoiado em diversas tecnologias, pode e sempre será instrumentalizado, inclusive como arma de propaganda política.

---

<sup>4</sup> De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie, na obra *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2003), “A ficção é uma forma de discurso que faz referência a personagens ou a ações que só existem na imaginação de seu ator e, em seguida, na do leitor/espectador. (Aumont & Marie, 2003, p. 124 e 125). Ao duo leitor/espectador, acrescentar-se-ia, segundo a ideia do cineasta António-Pedro Vasconcelos a respeito da ficção, conforme veremos adiante (F. Lobo, 2016), o *ouvinte* (de óperas, etc.) e o apreciador de obras como pinturas e esculturas.

<sup>5</sup> “Para Eisenstein, a dialética está atrás da câmara, para Vertov, à frente dela. Para um, a *mise en scène* e a sua arquitetura, para outro, a atualidade. ‘A vida de improviso’ e a força destruidora da realidade” (Grilo, 2010, p. 104).

<sup>6</sup> Fotos extraídas, respectivamente, dos sites: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Serguei\\_Eisenstein](https://pt.wikipedia.org/wiki/Serguei_Eisenstein), <http://directors-sovietcinema.tumblr.com/post/13421838778/vsevolod-illarionovich-pudovkin> e <http://bufvc.ac.uk/articles/life-as-it-is-the-dziga-vertov-collection>.



## **2.2. Cinema, na lógica dos efeitos: Cidadania ativa fundada nos direitos e deveres**

Obviamente, não será isso, como de resto em relação aos demais media de comunicação, que irá transformar o cinema num vilão. Afinal, “os media são agentes promotores de formação e desenvolvimento Humano e fatores primordiais de democratização das instituições, incluso dos próprios media” (Lopes, Monteiro, & Silva, 2014, p. 1339). Assim como nos outros media, importa, é claro, o teor dos conteúdos e a competência de literacia mediática dos seus utilizadores, expostos que estão à influência e aos efeitos dos media. Neste contexto, há que destacar a perspectiva de W. James Potter (Potter, 2012) interpretada por Conceição Lopes, que faz a distinção entre influência e efeitos dos media, afirmando que a “influência dos media diz respeito ao conjunto de estímulos que se manifestam na mente de cada indivíduo, nas comunidades de indivíduos, instituições ou organizações e decorrem dos diversos estados de exposição com que os mesmos estão perante os media” (2015).

E Lopes (2015) prossegue, afirmando que “a influência é motivadora do pensar, do interagir verbal e não verbal, sem que disso, nem sempre, haja consciência”(2015). Quanto aos efeitos “estes dizem respeito aos processos e aos resultados que ocorrem de modo direto, indireto e estruturante, que se fazem sentir de imediato, a curto e a longo prazo” (Lopes, 2015).

O cinema, ao incorporar, nas suas narrativas, a problemática dos direitos Humanos, pode promover na diversidade de conteúdos, uma reflexão sobre a diversidade humana e social, sublinhar a noção de Humano subjacente à Declaração Universal dos Direitos do Homem e dar um contributo de motivação extrínseca, para que cada pessoa, no seu quotidiano, possa *co-construir* pequenos passos que façam emergir condições materiais de existência e bem estar Humano e social fundamentais para uma sociedade humanizada.

O cinema foi, por muito tempo e ainda continua sendo, de certa forma, e a despeito da concorrência com outros media, como é o caso das tecnologias de *streaming*, a única interposição entre o indivíduo e as diversas realidades que se apresentam e representam o mundo. A distância física foi suplantada no escuro das sessões de cinema, fazendo com que a Humanidade estivesse virtualmente muito mais próxima, ampliando e mudando a visão do mundo, da forma como preconiza, por exemplo, a jornalista Ana Freitas (2014), na Revista Galileu, numa matéria sobre “documentários que são capazes de abrir nossa cabeça pro mundo particular de determinados temas de maneira extraordinária” (Freitas, 2014). Em

última análise, é possível afirmar que o cinema é um agente que influencia e produz uma diversidade de efeitos, em graus variáveis, nos indivíduos, nas instituições, inclusive na sociedade e no próprio cinema e na instituição que o produz. Nem sempre há consciência a respeito dos efeitos dos media.

A condição humana conjuga, na sua natureza, uma tríade indivisível, importante para pensar o cinema na lógica dos seus efeitos, literacia, cidadania e comunicação (Lopes & Pereira, 2011). Segundo esta perspectiva, as noções gerais de literacia e de cidadania são alargadas. A literacia é uma condição humana, sendo por isso, mais do que um conjunto de competências e habilidades dos indivíduos, em diferentes áreas: financeira, de consumo, musical ou mediática e principalmente, na atualidade, em relação às tecnologias da informação e comunicação (Lopes & Pereira, 2011). Na mesma linha, a cidadania deixa de ser compreendida apenas pelo viés da participação popular, no uso do direito de voto, ou na tomada das decisões de natureza político-institucional (Lopes & Pereira, 2011). Tal como as anteriores, a comunicação, também, é uma condição de ser do Humano, que se manifesta de modo verbal e não verbal e produz uma diversidade de efeitos. É da conexão destas três condições de ser e de existir do Humano, que a Humanidade pode ler, interpretar e interagir no mundo.

Segundo Lopes (1998) e (2003), assim como a comunicação, a cidadania e a literacia, também, a ludicidade é uma condição do Humano e uma razão pela qual o ser Humano comunica de modo especial, para se distrair. Este é um dos sentidos pelas quais as pessoas comunicam, sendo que as outras razões são conhecer-se, conhecer os outros e o mundo e influenciar (Lopes, 1998). As suas manifestações são diversas e com níveis de interação especiais, nomeadamente, jogar, brincar, recrear, lazer, fazer a festa, construir artefatos lúdicos ou de ludicidade. A título de exemplo, os enunciados “isto é a brincar” ou “isto é a sério” aludem a dois tipos de registro de interação e de inter-relação. A ludicidade é, segundo Lopes (1998), um fenómeno Humano “uma condição do ser Humano que se manifesta diversamente, através do brincar, do jogar, de jogos, de brinquedos, da festa, do humor, do recreio e do lazer, emergindo e cada uma das referidas manifestações uma multiplicidade e diversidade de efeitos” (Lopes, 2003, p. 140). O cinema entendido enquanto instituição mediática encontra na ludicidade uma das suas vertentes de intervenção, associada geralmente, ao entretenimento. Segundo a autora, “a ludicidade é um dispositivo natural de

comunicação que as indústrias do entretenimento, largamente, exploram como negócio rentável” (Lopes, 2015).

Cofundador da corrente do cinema-verdade no documentário, com o filme *Crônica de um verão*, juntamente com Jean Rouch (Eduardo, n.d.), o pesquisador Edgar Morin, elaborou, de certa forma, uma visão complementar à posteriormente estabelecida por Lopes. Para ele, o cinema está dividido em duas partes: uma é evidente e relaciona-se a tudo o que diz respeito à elaboração de filmes. A outra é o que denomina por “parte escondida”, dotada de uma “evidência obscura” que “confunde-se com a nossa própria substância humana – também evidente e obscura, como o bater do coração e as paixões da alma” (Morin, 1980, p. 11). E Morin continua “Uma membrana separa o homo cinematographicus do homo sapiens. Como separa a nossa vida da nossa consciência” (Morin, 1980, p. 11).

Cada pessoa é um cidadão, comunicante, lúdico e literato. É alguém cuja cultura dos direitos Humanos faz parte intrínseca do seu projeto de ser e de co-existir no mundo e, por isso, integra o seu cotidiano. Nos estados laicos, o rol dos direitos Humanos constitui-se, modernamente, no que, por exemplo, a bíblia significou, por muito tempo, para os cristãos, como uma orientação de conduta, pessoal, familiar e social. A noção de Humano subjacente à Declaração Universal dos Direitos Humanos é por nós considerada como a pedra basilar, laica e agnóstica do século XXI e o cinema é um médium para a difundir.

Desde 1776, quando da Declaração dos Direitos da Virgínia, nos Estados Unidos, em guerra de independência contra a Inglaterra, passando pela Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, surgida no âmbito da Revolução Francesa, e até chegar à Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, foi longo e árduo o caminho pelo reconhecimento e defesa dos direitos Humanos. Esses quase 240 anos foram marcados por profundas transformações políticas, econômicas, científicas e sociais. Foram precisamente contextos de grandes violações, como por exemplo o do período em que ocorreram as duas guerras mundiais, para determo-nos apenas nesses dois exemplos, que forçaram a evolução do conjunto de medidas protetivas dos direitos Humanos, sendo forçosa a ampliação do debate de temas como os direitos da criança e da mulher, dos homoafetivos, das pessoas com deficiência, da legalização das drogas, as questões ambientais, da moradia, da alimentação, cujo objetivo, ao fim e, ao cabo, é manutenção de garantias mínimas e o respeito às diferenças.

A partir de 2001, o mundo, sobretudo apoiado pelo aparato dos media de comunicação de massa, viu-se perplexo pelo recrudesimento das ações dos denominados grupos “terroristas”. A escalada de ódio no século XXI tem como marco inicial o inacreditável atentado às torres gêmeas do World Trade Center, na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos, tendo-se desdobrado em invasões e guerras de que são exemplo o Afeganistão, Iraque, Líbia, Síria, por alianças predominantemente coordenadas pelos Estados Unidos e Europa e pelas violações dos Direitos Humanos simbolizadas pelo campo de detenção de Guantánamo (Teixeira, 2010, p. 34), “um lugar em que os EUA decidiram não aplicar as regras de guerra, nem as do sistema penal de seu próprio país” (Kennedy, 2006) ou de Abu Ghraib (Teixeira, 2010, p. 39), no Iraque. E, da crise não se vislumbra um fim da guerra que parece não querer cessar. Os noticiários são marcados pela pauta da violência, na relação entre a Palestina e Israel, da crise de refugiados da Síria e da ascensão e consolidação de novos grupos terroristas, como é o caso do Estado Islâmico ou do Boko Haram, em atuação na Nigéria, só para citar alguns dos casos exemplares atuais.



Figura 2: As violações de direitos Humanos são prática recorrente em diversos países. Foto: Sebastião Salgado<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Extraída do site: [http://www.pdn-gallery.com/legends/legends10/gallery01\\_01.html](http://www.pdn-gallery.com/legends/legends10/gallery01_01.html).

No Brasil, o momento atual exige atenção redobrada. Uma vez que o Estado falha na garantia dos direitos Humanos, um segmento significativo da população é simpático em relação ao uso excessivo da violência por parte das forças policiais, alimentado pela crença de que esse mecanismo é o único capaz de conter a onda de violência.

Paralelamente, setores da classe política, sobretudo congressistas, aproveitam-se da situação para pautar temas polêmicos que, em grande medida, apenas direcionam o país rumo a retrocessos. Entre estas pautas estão o Estatuto da Família, de cunho machista e homofóbico, a redução da maioridade penal, a proposta de liberação da comercialização de armamentos e a criminalização do aborto.

### **2.3. Cinema e direitos Humanos no Brasil: Dois eventos em ação no século XXI**

Sem perder de vista o potencial de fazer estragos, como é o caso de Griffith no seu primeiro longa-metragem *Nascimento de uma nação*, onde “faz uma apologia do Ku-Klux-Klan<sup>8</sup>” (Briselance & Morin, 2011, p. 113), mas retomando-se à questão inicial, a respeito da vocação do cinema, algumas práticas no Brasil revelam estar de acordo com uma propositiva releitura de Vertov. Sim, o cinema pode estar a serviço de um deciframento do mundo, não necessariamente o comunista, sendo portanto capaz de incluir ou alargar as possibilidades de discutir os direitos Humanos com todos, de forma democraticamente acessível. O cinema, sendo uma criação humana, guarda consigo todas as condições do ser Humano – o potencial comunicativo, promotor da cidadania, do alargamento da literacia – pelo viés da ludicidade.

O “*Entretodos*”, *Festival de Curtas Metragens em Direitos Humanos*, é realizado na cidade de São Paulo, na região sudeste do Brasil, desde o ano de 2007. Apenas em 2009 não houve edição do festival. A iniciativa é da Secretaria Municipal de Direitos e Cidadania de São Paulo. Em 2015, com o tema “Cidade Educadora”, o evento chegou à oitava edição.

A participação dos realizadores dá-se por chamada pública, regulamentada por edital. A organização do festival exige que os trabalhos inscritos não ultrapassem os 25 minutos e, claro, que de alguma forma abordem os direitos Humanos, podendo ser inscritas gratuitamente obras brasileiras ou estrangeiras. Não há qualquer tipo de restrição quanto ao formato de captação ou finalização das obras, assim como também não é exigido ineditismo.

---

<sup>8</sup> Sociedade secreta racista, surgida em 1866, nos Estados Unidos ao final da Guerra da Secessão (UOL, n.d.).

Segundo o edital de 2016, “os curtas metragens inscritos passarão a fazer parte do acervo municipal de vídeos do *Festival ‘Entretodos’*, ficando disponíveis para curadores de outros festivais” (Entretodos, 2016).

Atento às necessidades das pessoas com deficiência, a organização objetiva fazer do festival um evento acessível. O “Entretodos” solicita, no edital de seleção, que “os filmes deverão, preferencialmente, conter legenda em português e audiodescrição, e, quando possível, com uso de linguagem de Libras<sup>9</sup>, mesmo para edições brasileiras ou lusófonas, a fim de ampliar a acessibilidade a pessoas com deficiência auditiva e visual” (Entretodos, 2015a).



Figura 3: Arte da oitava edição do *Festival “Entretodos”*<sup>10</sup>

Os filmes selecionados pela organização do festival concorrem entre si, uma vez que o evento possui caráter competitivo, por prêmios em diversas categorias, decididos por júri técnico e ainda pela preferência do público participante.

Com entrada franca, o “Entretodos” de 2015 exibiu 28 filmes, metade deles estrangeiros, e contou com 78 locais de exibição, no período de 5 a 9 de outubro (Entretodos, 2015b). Além disso, o evento desdobra-se em “projeções itinerantes de curtas metragens, oficinas e formações e formações educativas gratuitas” (Entretodos, 2015a). Os filmes também poderão ser utilizados em “formação de servidores públicos e formação de educadores” (Entretodos, 2016).

A divulgação do festival dá-se por diversos mecanismos de natureza eletrônica: e-mail, Flickr, página web, Facebook, Twitter e da plataforma de *blogging* chamada Tumblr. O site

---

<sup>9</sup> Língua Brasileira de Sinais.

<sup>10</sup> Extraída do site: <http://www.revistapar.com.br/blogpar/?p=196>.

agrega, inclusive, um conjunto resumido de informações referentes a todas as edições anteriormente realizadas.

A *Mostra Cinema e Direitos Humanos*, surgida no ano de 2006 e exibindo filmes em apenas quatro capitais de estados da Federação, passou por gradativo crescimento e, ao chegar à quinta edição em 2010, conseguiu chegar a vinte capitais. No ano seguinte, em 2007, a Mostra foi exibida em todas as capitais dos estados e ainda no Distrito Federal. Dada a complexidade de produção, o evento conta com uma base de produção nacional e com produtores em todas as capitais. A realização é da Secretaria de Direitos Humanos do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos, em parceria com o Ministério da Cultura.



Figura 4: Arte da 10ª Mostra Cinema e Direitos Humanos no Mundo<sup>11</sup>

No decorrer dos últimos dez anos, a Mostra também passou por outro tipo de evolução: entre 2006 e 2013, o seu alcance era a América do Sul; em 2014, o Hemisfério Sul; e em 2015 passou a ser mundial, tendo sido alterado, inclusive, o nome do evento, que passou a chamar-se *Mostra Cinema e Direitos Humanos no Mundo*. O evento cinematográfico conta “pelo terceiro ano consecutivo, com cerca de mil pontos de difusão pelo país, assumindo assim um caráter descentralizador e democrático” (Secretaria Especial de Direitos Humanos, 2015b).

Os filmes participantes são selecionados por convocatória. A programação inclui curtas, médias e longas-metragens, agrupados em três programas: Mostra Panorama, Mostra Temática e Mostra Homenagem. São premiados três trabalhos apenas por escolha popular:

---

<sup>11</sup> Extraído do site: <http://mostracinemaedireitoshumanos.sdh.gov.br/2015/>.

melhor curta, melhor média e melhor longa-metragem. A edição de 2015 selecionou 40 obras audiovisuais e a realização nas capitais, como nos anos anteriores, não ocorre simultaneamente, mas de acordo com as conveniências locais, entre 13 de novembro e 20 de dezembro.

O aspecto central da Mostra é a preocupação com a inclusão de públicos. Essa preocupação pode ser traduzida em diversas vertentes. Primeiro, exibindo gratuitamente filmes de cinematografias distintas e em alguns casos completamente desconhecidas do público brasileiro, em salas com ampla acessibilidade, normalmente próximas do acesso a transportes públicos e acessíveis para pessoas com mobilidade reduzida. Sempre que possível as salas são selecionadas quando oferecem espaços adequados a cadeirantes e disponibilizam alguns assentos para obesos. Depois, chama à atenção a preocupação didática com o catálogo e com materiais como um CD de acessibilidade e a programação impressa em Braille para pessoas com deficiência visual. O catálogo da Mostra traz algumas informações básicas dos filmes selecionados: título, direção, origem do filme, duração, gênero, classificação indicativa, sinopse, temática, e ficha técnica (roteiro, fotografia, edição, elenco – quando se trata de ficção – e empresa produtora (Secretaria Especial de Direitos Humanos, 2015a).

Ainda em relação à seção destinada à *temática*, no catálogo da Mostra, é importante destacar – porque este método será também utilizado adiante em relação às obras de Antônio-Pedro Vasconcelos – que o texto é formulado, normalmente, pela associação de umas poucas palavras que buscam exprimir, de maneira sintética, os conteúdos referentes aos direitos Humanos abordados ou violados nos filmes. Para facilitar a compreensão do que aqui é referido, tome-se, como exemplo, o filme *À queima roupa*, de Theresa Jessouron, documentário brasileiro com 90 minutos de duração, realizado em 2014.

A temática da obra, segundo o catálogo da edição de 2015, é: Direitos Humanos e segurança pública, Direito à justiça e Combate à tortura (Secretaria Especial de Direitos Humanos, 2015a, p. 22). Entretanto, após uma leitura atenta da sinopse oferecida no catálogo, o que se percebe é que o filme apresenta, em oposição ao que é descrito na temática, um conjunto de violações praticadas pela polícia do estado brasileiro do Rio de Janeiro, entre os anos de 1993 e 2013 (Secretaria Especial de Direitos Humanos, 2015a, p. 22).

A Mostra Cinema e Direitos Humanos exhibe todos os filmes com legendas especiais, providenciadas pela produção nacional, do tipo *closed caption*, voltadas para indivíduos com



deficiência auditiva. Alguns filmes são também exibidos com audiodescrição, em sessões dirigidas para pessoas com deficiência visual. As sessões com audiodescrição, também providenciadas pela produção nacional, podem variar entre aberta (quando toda a sala pode ouvir a banda sonora diferenciada) ou fechada (onde somente aqueles que solicitam receptores com fones de ouvido tem acesso ao conteúdo audiodescrito). Se por um lado os direitos Humanos das pessoas com deficiência são abordados nos filmes, por outro, é também esse público prestigiado pela produção da Mostra.



Figura 5: Ação policial encenada no filme *À queima roupa*, de Theresa Jessouroun<sup>12</sup>

O trabalho do produtor consiste, obviamente em organizar as condições para as sessões dos filmes, fazer contatos com a imprensa – complementando a estratégia nacional de divulgação, centralizada em uma assessoria de comunicação e na página web, contatar os diversos públicos que, normalmente, não são habituais frequentadores de salas de cinema. Apesar de as sessões serem gratuitas, o trabalho de arregimentar público é muito complexo e envolve contatos, por exemplo, com diretores de escolas, visitas a entidades de defesa dos direitos Humanos e dos direitos de pessoas com deficiência, até autoridades do poder

---

<sup>12</sup> Extraído do site: <http://oglobo.globo.com/rio/jornalistas-sao-obrigados-se-retirar-de-evento-com-exibicao-de-filme-sobre-corrupcao-na-pm-14220342>.

público. Frequentemente é preciso, inclusive, providenciar transporte para segmentos do público mais carente.

O governo federal brasileiro pretende utilizar da Mostra com o objetivo da “consolidação da cultura e da educação em direitos Humanos, ampliando espaços de debate e discussão por meio da linguagem cinematográfica e contribuindo para a formação de uma nova mentalidade coletiva para o exercício da solidariedade, do respeito às diversidades e da tolerância” (Secretaria Especial de Direitos Humanos, 2015b).

Os filmes exibidos nos dois eventos não são trabalhos sobre direitos Humanos. Esses trabalhos, se existirem, provavelmente não realizados em contexto institucional. Essa informação parece paradoxal ou chocante, mas é reveladora. À exceção dos curta-metragens, que não são veiculados em circuito comercial, estando fadados, normalmente à janela de exibição do circuito de festivais e, eventualmente, alguma emissora de televisão ou internet, todos os filmes em longa-metragem, podem também estar disponíveis e ser vistos em qualquer sala de cinema.

Isso quer dizer, *grosso modo*, que a temática dos direitos Humanos apenas os *perpassa*. Esses filmes não são feitos exclusivamente para o “*Entre todos*” ou para a *Mostra Cinema e Direitos Humanos*. São trabalhos onde brota, como numa conversa banal entre amigos, o interesse por um ou outro aspecto dos direitos Humanos.

### Capítulo 3 – Dos primeiros passos ao Novo Cinema português

Consoante Alves Costa, no livro *Breve história do cinema português* (1896-1962), o cinema em Portugal foi fundado menos de um ano após a primeira projeção na França, já em 1896, pelas mãos do pioneiro Aurélio Paz dos Reis, numa sessão de curtas portuguesas, realizada no Teatro Príncipe Real, no Porto (1978, p. 6). Sobre o projetor utilizado, há uma informação de que Paz dos Reis, “conseguiu convencer os irmãos Lumière a venderem-lhe uma câmara” (Caminhos Film Festival, 2010). Não obstante, Alves Costa afirma que este dado não se confirma, uma vez que amostras da película cinematográfica utilizadas na sessão de 12 de novembro de 1896 possuem perfurações que as tornam impossíveis de encaixar no equipamento dos Lumière<sup>13</sup> (1978, p. 6).



Figura 6: Aurélio Paz dos Reis (esquerda), o precursor do cinema português, era também um prestigiado fotógrafo<sup>14</sup>

O primeiro filme realizado por Aurélio da Paz dos Reis, em 1896, intitulado *Saída do pessoal operário da Fábrica Confiança*, foi também a sua mais célebre obra. Certamente

---

<sup>13</sup> Em relação a esta polémica, o autor apresenta duas hipóteses. Na primeira, Paz dos Reis teria visto “o aparelho Lumière (ou alguma das suas imitações, que já as havia quando se diz ter ele ido a Paris) e mandou construir aqui uma máquina semelhante a que deu o nome de ‘kinetographo portuguez’” (A. Costa, 1978, p. 7). Esta, para ele, seria a chance mais remota. A mais crível, conforme crê Alves Costa, era a de que Paz dos Reis “trouxesse de Paris um outro ‘cinematógrafo’, como o que foi patenteado pelos irmãos Werner com o nome de ‘cinégrapho’ mas designado, também, tempos depois, por ‘kinetógrapho’” (1978, p. 7).

<sup>14</sup> Fotos extraídas dos sites: <http://monumentosdesaparecidos.blogspot.pt/2013/10/aurelio-da-paz-dos-reis-1862-1931.html> e <http://portoarc.blogspot.pt/2015/11/rio-douro-xxi.html>.

inspirado nos curta-metragens realizados pelos irmãos Lumière e nas primeiras imagens captadas em Portugal, que viu em Lisboa, no dia 18 de junho de 1896. Esta sessão foi organizada por técnicos a serviços dos Lumière<sup>15</sup> (Rebelo, 2010).

Paz dos Reis nasceu na cidade do Porto, em 1862. O seu falecimento, também no Porto, foi no ano de 1931. Foi comerciante e floricultor, ativista político, fotógrafo amador e desempenhou diversos cargos públicos. Atento ao seu tempo, registrou importantes fatos ocorridos, sobretudo, na cidade do Porto (Infopédia, n.d.-b).

Apesar deste importante marco e dos grandes nomes da história do cinema lusitano, é possível facilmente constatar-se que “(...) o cinema português tem vivido desde os seus primeiros anos com a incessante questão de sua inviabilidade ou mesmo de sua inexistência” (Sales, 2011, p. 3), ainda que, em por um curto período histórico, conforme ver-se-á logo adiante, tenha-se esboçado a tentativa de instalação de uma indústria cinematográfica.

De acordo com Tiago Resende (2011b), “na década de 30 surgem alguns nomes que iriam marcar a futura produção cinematográfica, desde logo Leitão de Barros, Manoel de Oliveira, António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto e Chianca de Garcia” (2011b).

Ainda segundo Resende (2011a), o ciclo do cinema mudo, em Portugal, que chegaria ao fim em 1931, foi encerrado com o sucesso comercial das obras *Maria do mar* (1930) e *A severa* (1931), de Leitão de Barros<sup>16</sup> e *Douro, faina fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira (Resende, 2011a).

A década de 1940, seria especialmente marcante para o cinema português. Foi por essa época que se consolidou a comédia portuguesa<sup>17</sup>, que tinha como pilares, além do humor

---

<sup>15</sup> Segundo consta, Aurélio Paz dos Reis teria tentado comprar um projetor diretamente das mãos dos Lumière. Todavia, a resposta, negativa, que certamente foi o que o levou ao encontro dos irmãos Werner, concorrentes dos Lumière, foi a mesma dada a Meliès, ou seja, “a invenção teria algum interesse temporariamente como curiosidade científica, mas nunca teria qualquer valor comercial” (Rebelo, 2010).

<sup>16</sup> José Júlio Leitão de Barros nasceu na cidade do Porto, em 1896. Foi professor, jornalista, autor teatral e cenógrafo. Obteve reconhecimento como pintor. Envolveu-se com o cinema em 1918. Da sua extensa filmografia, constituída de vinte e quatro títulos (IMDb, n.d.-d) destacam-se, além das obras já citadas, superproduções históricas sobre vultos da literatura portuguesa (*Bocage*, de 1936, *Inês de Castro*, de 1945, e *Camões*, de 1946). Além destes filmes, merecem atenção também *Lisboa, crónica anedótica*, de 1930, *As pupilas do senhor reitor*, de 1935, *Ala-Arriba* e *Maria Papoila*, de 1937. Faleceu em Lisboa, no ano de 1967 (Infopédia, n.d.-c).

<sup>17</sup> O filme *A canção de Lisboa*, realizado em 1933, por José Cottinelli Telmo inaugura o gênero que se convencionou chamar por comédia portuguesa (Wikipédia, n.d.-a). Outros sucessos do referido gênero são os filmes: *A canção da terra* (1933), de Jorge Brum do Canto, *Gado bravo* (1934), de António Lopes Ribeiro e *A aldeia da roupa branca* (1939), de Chianca de Garcia. (Resende, 2011a)

tipicamente nacional<sup>18</sup>, a presença de muita música (Resende, 2011a). Pode-se afirmar que, em parte, esse sucesso comercial momentâneo do cinema produzido em Portugal deveu-se à tragédia que abateria a Europa e boa parte dos restantes países do mundo, a Segunda Guerra Mundial, que duraria de 1939 a 1945.

Com a guerra, a produção cinematográfica ficou praticamente paralisada na Europa. Em Portugal, já estava instalado, desde 1933, o Estado Novo ou salazarismo, a ditadura instituída pelo professor António de Oliveira Salazar e continuada pelo também professor Marcelo Caetano, a partir de 1968, que chegaria ao fim apenas em 1974, com a Revolução dos Cravos de 25 de abril (Angelo, 2009). Ao contrário da Primeira Guerra Mundial, ocorrida entre os anos de 1914 e 1918, desta vez o país escolheu não participar do conflito.



Figura 7: Cena do filme *Aniki-Bobó*, de Manoel de Oliveira<sup>19</sup>

Num cenário de escassez de filmes estrangeiros, a situação tornou-se propícia para um incremento na produção e no consumo de filmes nacionais. Sobre esse período, Tiago

---

<sup>18</sup> Resende (2011a) assim define o humor praticado no cinema lusitano na década de 1930: “o humor português caracterizava-se sobre a forma de humor verbal, assente em diálogos rápidos e repletos de jogos de palavras, em grande parte, intraduzíveis noutras línguas” (Resende, 2011a).

<sup>19</sup> Imagem extraída do site <https://ccaminha.wordpress.com/2016/03/03/boletim-da-235a-sessao-aniki-bobo-de-manoel-de-oliveira-1966/>.

Resende declara que “pode-se mesmo afirmar que nessa década, Portugal, teve uma indústria cinematográfica” (Resende, 2011b).

Além das comédias *O pai tirano* (1941), de António Lopes Ribeiro e *O pátio das cantigas* (1942), de Francisco Ribeiro, a Produções Lopes Ribeiro lançou também *Aniki-Bobó* (1942), a primeira ficção em longa metragem do cineasta Manoel de Oliveira<sup>20</sup>, de temática infantil. *O Costa do castelo* (1943) e *A menina da rádio* (1944) seriam mais duas comédias a obter grande reconhecimento por parte do público português, ambas dirigidas por Arthur Duarte (Resende, 2011b).

Mas essa situação não perduraria assim por muito tempo. Segundo João Bénard da Costa, na obra *Cinema Português: Anos Gulbenkian* (2007), o cinema português, “que conseguira grande popularidade nos anos 40, mas que nunca fora tomado muito a sério, estava pelas ruas da amargura nos meados dos anos 50” (2007, p. 9). Para Carla Ribeiro (2011), o modelo de produção, em vigor, tinha chegado ao esgotamento. Ela destaca, entre as razões para o cansaço do público, que já não mais queria ver filmes portugueses, a falta de novas ideias na “criação de enredos expressamente feitos para cinema”, assim como as “adaptações sucessivas do teatro ou da literatura” (Ribeiro, 2011, pp. 216–217).

No plano externo, com o final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, havia também o desejo de restabelecimento da produção cinematográfica. Entretanto, como a Europa estava devastada e como havia, ao mesmo tempo, a necessidade urgente de reconstrução dos países envolvidos no conflito o cinema não era, obviamente, uma prioridade e nem tampouco havia recursos disponíveis para esse fim.

Foi nesse contexto, conforme expõe Juliana Lobo na dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Aveiro, intitulada *Do argumento à cena: Cinema em processo colaborativo no ciberespaço* (2013), que surgiu o Neorrealismo italiano, uma proposta revolucionária, na altura, cujo grande mérito foi o de procurar novas possibilidades de fazer cinema, notadamente, com a adversidade proporcionada pela destruição originada pela guerra. Esse novo jeito de fazer filmes, fora dos estúdios, com limitação no uso de equipamentos, em geral não tendo à disposição atores profissionais e focado sobretudo no

---

<sup>20</sup> Segundo a pesquisadora Michelle Sales, no título *Em busca de um novo cinema português* (2011), os filmes de Manoel de Oliveira (1908-2015), nas duas décadas seguintes, foram “apontadas como precursoras de um novo cinema português (ou seja, de um cinema moderno)” (Sales, 2011, p. 4).

drama do pós-guerra, de cunho social, e realizado com módicos recursos (J. Lobo, 2013, pp. 34–35), foi a marca deste importante movimento que veio a influenciar cinematografias estabelecidas e consolidadas, assim como também as emergentes. Cineastas como Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Alberto Lattuada, entre tantos outros, foram destaques desta época, tornando-se grandes mestres da sétima arte, com as suas obras que ainda resistem, pela força da sua qualidade e poder reflexivo, ao passar do tempo.

Expor, brevemente, o contexto do Neorrealismo italiano é importante porque, como afirma a pesquisadora Isabel Regina Augusto, no trabalho *Neo-realismo e cinema novo: A influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960* (2008), a forma encontrada pelos italianos para fazer filmes no pós-guerra é determinante quanto aos próximos passos dados na evolução histórica da sétima arte, “a começar pela *Nouvelle Vague* francesa ainda nos anos 1950, o caso mais célebre, mas principalmente nos anos 1960 qual o caso do Cinema Novo brasileiro” (Augusto, 2008, p. 141).

A *Nouvelle Vague* foi gestada no seio da crítica cinematográfica francesa, especialmente a partir da *Revista Cahiers du Cinéma*, dando a conhecer-se ao mundo entre os anos de 1959 e 1960 (Marie, 2003, p. 167). O periódico foi fundado em 1951 por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Lo Duca. (Aumont & Marie, 2003, p. 39). Publicada mensalmente, a revista abrigou as principais discussões sobre o cinema na França a partir da década de 1950, tendo o cineasta François Truffaut como referência e o mais apaixonado crítico.

O *Festival de Cannes* de 1959 consagrou a *Nouvelle Vague*. *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, um filme difícil para os padrões da época, foi exibido fora de competição. Entretanto, atraiu para si a simpatia da crítica internacional e acabou conseguindo obter boa aceitação comercial. Marcel Camus obteve, com o filme *Orfeu negro*, a Palma de Ouro, honraria máxima do festival, um dos prêmios mais cobiçados do mundo do cinema. Por fim, o jovem François Truffaut, com o seu primeiro longa metragem *Les quatre cents coups* (Os incompreendidos, no Brasil; Os quatrocentos golpes, em Portugal), recebeu o prêmio de melhor direção (Marie, 2003, p. 174).

Sem tardar muito, foi a vez de outro gênio do cinema francês ser apresentado ao mundo. *A bout de souffle* (Acossado), de Jean-Luc Godard, filme policial lançado em 1960, alcançou, tal qual Truffaut, Camus ou Resnais, excelente aceitação por parte do público e da crítica cinematográfica especializada.

Mas a *Nouvelle Vague* juntou um grupo extremamente heterogêneo de realizadores. Em comum, algumas poucas características, tendo inclusive semelhantes às do Neorrealismo italiano, a despeito das condições diversas do surgimento de cada um dos movimentos: orçamentos inferiores aos praticados até então, locações como cenários em detrimento aos estúdios, preferência por atores que não faziam parte do *star system*, a bagagem intelectual construída pelo trabalho cotidiano na crítica especializada de cinema. Acima de tudo, havia o desejo férreo de romper com os padrões estabelecidos pelo velho cinema francês, mesmo que isso significasse, por exemplo, uma mudança de paradigma em relação à cinematografia clássica norte-americana, que incluía Hitchcock, Hawks ou Ford e ainda obras do cinema noir<sup>21</sup>. Por fim, vale dizer que a *Nouvelle Vague* foi também um momento de especial valorização de temas jovens e contemporâneos, como a liberação sexual, de expressão do psicológico dos personagens e de situações banais (Marie, 2003; Wikipédia, n.d.-d).

Tanto o Neorrealismo italiano quanto a *Nouvelle Vague* ecoaram, de modo diferenciado, evidentemente, em Portugal. Na década de 1950, houve um tímido ensaio do Neorrealismo no país, quando da produção, sobretudo, de três filmes de Manuel Guimarães, as obras *Salimbancos*, de 1951, *Nazaré* de 1952 e *Vidas sem rumo*, de 1956 (Ribeiro, 2011, p. 219).

Já a *Nouvelle Vague* encontrou terreno fértil em solo lusitano. Após a Segunda Grande Guerra, no final dos anos 1940, Portugal viu o movimento cineclubista ganhar força. A atividade dos cineclubes não se restringia, meramente, à exibição de filmes. Mais que isso, a produção de textos, colóquios e palestras articulava uma certa cultura cinematográfica que tornava o público cinéfilo menos tolerante em relação aos filmes que, com poucas exceções, eram feitos no país (Cunha, 2010, p. 186). Dessa nova cultura brotava a ideia da transgressão às normas estabelecidas, ao mesmo tempo em que se recebiam, de braços abertos, obras da *Nouvelle Vague* e do Free Cinema inglês, além das do cinema clássico norte-americano.

Nascia assim, forjada no meio cineclubista, a geração do chamado Novo Cinema português. Apoiada em poucas ou quase nenhuma referência cinematográfica nacional, mas, sobretudo, formada em Paris ou Londres e se autoproclamando como a primeira geração de

---

<sup>21</sup> Cineastas como Jean-Pierre Melville (*Le samourai* / *O samurai*) e Godard (*Acossado*), inserem-se nessa lógica. É paradoxal que um movimento como a *Nouvelle Vague*, que em grande medida enxerga valores na cinematografia dos Estados Unidos, seja caracterizado, com alguma frequência, como de motivador de insubordinações contra a hegemônica indústria de Hollywood, como referido por Isabel Regina Augusto no texto já mencionado (Augusto, 2008, p. 141).



cineastas cultos portugueses, decorrente do acesso às grandes obras fílmicas. (Cunha, 2010, p. 188).

Além da cultura solidamente construída em ambiente cineclubista, os jovens realizadores passaram, também, por formação no estrangeiro, uma vez que, em Portugal, sob a ditadura salazarista, não disponibilizava de elementos suficientes para uma boa formação estética e técnica para os profissionais do cinema. O Fundo Nacional de Cinema ofereceu, ao todo dezessete bolsas de estudo, entre os anos de 1965 e 1968, para Paris, Londres e Madri. A partir de 1961 e até 1974, a Fundação Calouste Gulbenkian forneceu dezenove bolsas com a mesma finalidade, para a França, Inglaterra, Itália e Estados Unidos (Cunha, 2010, pp. 192–193).

O Novo Cinema ou Cinema Novo<sup>22</sup> português originou os seus primeiros filmes nos anos 1960. As obras *Os verdes anos* e *Mudar de vida*, respectivamente realizadas em 1963 e 1966, ambas de Paulo Rocha, são, normalmente, consideradas as fundadoras do movimento (J. B. da Costa, 2007, p. 10).

Desse importante movimento foi também revelado o talento e o frescor de António-Pedro Vasconcelos, realizador ainda hoje em atividade, à época, um jovem curta-metragista que começava a dar os primeiros passos no mundo do cinema (J. B. da Costa, 2007, p. 14).

No que tange à relação entre cinema e direitos Humanos em Portugal, há de se destacar três obras cinematográficas fundamentais: *Belarmino*, realizado por Fernando Lopes no ano 1964, *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro, de 1976, e *Kilas, o mau da fita*, dirigido por José Fonseca e Costa, de 1980.

*Belarmino* é “um curioso misto de documentário e ficção” (Melo, 2011, p. 75), finalizado em longa-metragem. Segundo relata Melo, “É posição corrente entre vários pesquisadores que o filme de Fernando Lopes se refere menos à trajetória de um pugilista do que de Lisboa (...)” (2011, p. 75). Para André Rito “*Belarmino* não conta apenas a história de um homem vencido pelos sonhos. É uma obra-prima que inaugura o novo cinema português.” (2014).

---

<sup>22</sup> O *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de autoria de Jacques Aumont e Michel Marie (2003), traz, entre os seus verbetes a expressão Cinema novo. Entretanto, e apesar do entusiasmo que costuma cativar estudantes de cinema e audiovisual, os autores não dispensam muito espaço, dentro da obra, para discutir o assunto. De início, declaram que os cinemas novos surgiram, em diversos países, na década seguinte ao fenômeno da *Nouvelle Vague*, sobretudo decorrendo do sucesso desta (Aumont & Marie, 2003, p. 49). E os autores prosseguem, afirmando que “este termo vago nunca foi relacionado, sistematicamente, com uma história dos movimentos artísticos do cinema, que precisariam sua extensão e seus limites” (Aumont & Marie, 2003, p. 50).

Já a obra *Trás-os-Montes*, de acordo com uma crítica de Jorge Leitão Ramos, “é um filme que fala dos explorados e dos esquecidos como nunca ninguém falou neste País, sem paternalismo, sem condescendência, antes com o calor fraternal de quem solidário se sente, companheiro se afirma.” (Mendes & Ramos, 2013, pp. 57–58). Assim como *Belarmino*, é um híbrido de ficção e documentário.

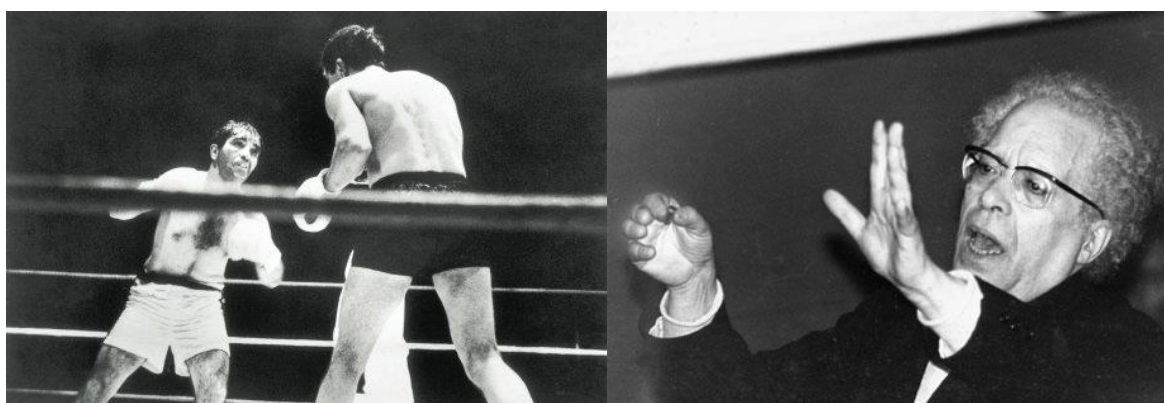


Figura 8: Imagens do filme *Belarmino*<sup>23</sup> e do diretor Fernando Lopes<sup>24</sup>

Por fim, a ficção *Kilas, o mau da fita*, que “foi um dos maiores e raros êxitos comerciais da história do cinema português” (SIC Notícias, 2014b), “ultrapassando os 100.000 espectadores” (Edgar Marcelino, 2010), é um filme em que “um marginal lisboeta é contratatado para participar de ações terroristas contra organizações progressistas.” (39<sup>a</sup> Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2015).



Figura 9: Imagens do filme *Trás-os-Montes*<sup>25</sup> e dos realizadores António Reis e Margarida Cordeiro<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Extraída do site: <http://ocinemaavoltadecincoartes.blogspot.pt/2008/11/belarmino-de-fernando-lobes-07112008.html>.

<sup>24</sup> Extraída de: <http://memoriarecenteeantiga.blogspot.pt/2006/11/fernando-lobes-graa-27nov1994.html>.

<sup>25</sup> Obtida do site: <http://www.filmlinc.org/films/tras-os-montes/>.

<sup>26</sup> Retirada do site: <http://www.bemposta.net/personalidades/personalidades.htm#2>.

O filme *Kilas, o mau da fita*, é resultado de uma coprodução entre o Brasil e Portugal (Wikipédia, n.d.-c), cujo elenco conta com os atores brasileiros Lima Duarte e Natália do Vale. A obra retrata “a Lisboa dos bairros tradicionais, dos marialvas, dos engatatões, dos malandros que, sob um manto de brumas, cedeu lugar à luz e ao calor, substituídos pela sujidade e pela degradação” (Alves, 2006).



Figura 10: Imagens do filme *Kilas, o mau da fita*<sup>27</sup> e do realizador José Fonseca e Costa<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Extraída do site: <http://39.mostra.org/br/filme/3767-Kilas,-o-Mau-Da-Fita>.

<sup>28</sup> Obtida do site: <http://www.pcp.pt/pcp-endereca-condolencias-familia-de-jose-fonseca-costa>.



## **Conclusão**

A temática dos direitos Humanos, geralmente, é associada a grupos, movimentos sociais e culturais e instituições político-partidárias, cuja natureza ideológica é de inspiração humanista cristã e/ou de inspiração marxista leninista e tem passado por um gradativo desgaste nas sociedades, parecendo ligar-se com a banalização da violência.

Várias podem ser as razões para o fenômeno. Em muitos casos, os grandes grupos midiáticos, predominantemente conservadores, de maneira enviesada, sobrevalorizam a defesa dos seus próprios interesses de agenda, normalmente, de natureza política e econômica ou financeira.

Paralelamente, o Estado, num cenário de ausência de atuação ou na sua incapacidade de agir, muitas vezes acaba por transferir, automaticamente, para o cidadão comum as suas atribuições sociais de promoção e defesa dos direitos Humanos.

A via da violência e da violação dos direitos Humanos é, para o indivíduo, desesperado, a justificação que encontra para afirmar o que julga serem os seus direitos, não enxergando que o outro é um ser Humano igual a si mesmo. No extremo oposto, assistimos ao uso excessivo da força das instituições do Estado como meio de defesa e salvaguarda da segurança de pessoas e bens.

A disputa política passa, então, por uma necessidade urgente de reformulação discursiva, sob pena de retrocesso. A sociedade, incapaz de se identificar com um discurso que se caracteriza por um caráter evidentemente panfletário, portanto antiquado e ultrapassado, não consegue aperceber-se como agente de luta, sujeito e protagonista de direitos Humanos.

No Brasil, particularmente, a agenda conservadora de extrema-direita, recentemente, ganhou espaço e simpatia de setores da sociedade e avança, sobretudo no poder legislativo com a organização de uma forte bancada que esconde interesses particulares e empresariais. O Golpe de estado dissimulado de Michel Temer e seus parlamentares, oriundos de igrejas evangélicas, do setor do agronegócio e da indústria do armamento, do qual também fazem parte elementos ligados também às polícias e às forças armadas, não só impede o avanço na discussão de temas como a liberação da maconha ou da legalização do aborto, como pretende revisar garantias constitucionais e diminuir direitos conquistados. Nesse caso, incluem-se a redução da maioria penal, os direitos dos povos indígenas ou a revogação do Estatuto do Desarmamento (Arruda, 2016; Brendler, 2016).

Setores da juventude, normalmente formados por estudantes, felizmente, têm reagido e, em alguns casos, conseguido frear os retrocessos.

A educação, formal, informal e/ou complementar é um importante fator de formação da cidadania, capaz de fazer reverter e extinguir as violações em curso, objetivando qualificar e aumentar o debate entre os cidadãos sobre os direitos Humanos no cotidiano.

A magia do cinema contribui de forma decisiva para a difusão, promoção e o fortalecimento da cultura dos direitos Humanos. Não ao acaso, este poder do cinema deriva da “originalidade absoluta da linguagem cinematográfica” (Martin, 2003, p. 19).

É da sensibilidade dos realizadores, aliada ao pleno domínio de uma técnica, que surge a chance de atualizar, fortalecer e ampliar a discussão sobre os direitos Humanos, na construção de uma sociedade mais justa, fraterna e solidária. E é porque há filmes assim que existem mostras e festivais.

Findada a primeira parte deste trabalho, objetiva-se que tenham sido lançadas as bases para o estudo da relação entre a temática dos direitos Humanos e a obra do cineasta português António-Pedro Vasconcelos e a realização da entrevista.

# Parte II

## Metodologia





## **Capítulo 4 – Apresentação do projeto de pesquisa**

De acordo com o já mencionado anteriormente, esta pesquisa, que pretendeu compreender a relação entre o cinema português e a ampla gama de direitos humanos, buscou em António-Pedro Vasconcelos e sua obra cinematográfica, a obtenção dessa resposta.

O trabalho de investigação foi apoiado em três pilares. O ponto de partida foram as leituras e compilação, pelos mais variados meios, de informações que possibilitaram criar uma base para a pesquisa. Este embasamento permitiu, não só a estruturação do enquadramento teórico, como também a etapa a seguir, que compreendeu a elaboração de um roteiro de entrevista, na sequência aplicada ao realizador António-Pedro Vasconcelos. Optou-se pela aplicação da entrevista como método privilegiado de recolha de informações.

A elaboração do guião da entrevista, a sua aplicação e posteriores descrição e interpretação, constituíram-se num instrumento importante de investigação para a consecução dos objetivos. Ao mesmo tempo, a própria entrevista tornou-se uma parte do resultado da pesquisa.

Segundo Quivy e Campenhoudt (2013) “os métodos de entrevista distinguem-se pela aplicação dos processos fundamentais de comunicação e interação” (2013, p. 191). O procedimento garante o despertar da atenção na direção de alguns aspectos que porventura poderiam ser desprezados, levando-se em consideração não só o que é eminentemente narrado e posteriormente descrito, mas o modo como o interlocutor se expressa.

Desse procedimento poderia surgir uma nova questão: da entrevista não emergiria um poder de tal forma grande que seria capaz de obnubilar e invalidar o conjunto da investigação? O risco, evidentemente existiria somente no caso de esta ser uma fonte isolada de obtenção de dados. A confiabilidade do procedimento está assentada no fato de que as informações levantadas foram sempre confrontadas com conteúdos publicados em outras fontes.

Sendo assim, nesta etapa do trabalho, o foco foi direcionado para perceber-se como foi fundada e depois consolidada a visão de Vasconcelos sobre o ser Humano, o norteamento de sua atitude cidadã, como se deu a sua formação cinematográfica e ainda compreender a vinculação dos temas dos direitos Humanos à sua produção fílmica.

A terceira etapa existiu sempre em concomitância com as duas anteriores e consistiu no visionamento da filmografia de António-Pedro Vasconcelos. A produção completa do

cinesta português é de dez filmes em longa-metragem. Dessa obra, os seis filmes, produzidos a partir de *Jaime* (1999), conforme será explicado a seguir, constituíram-se na amostra analisada. Como resultado da análise temática, foi possível uma medição que permitiu evidenciar quais os direitos Humanos e/ou violações estão presentes, de alguma forma, nos filmes e perceber o cinema como espaço privilegiado para a discussão e atualização dessa problemática.

#### Filmografia de António-Pedro Vasconcelos

Título (duração, ano)	Sinopse
<b>Amor impossível (125 min, 2015)</b>	“Cristina desaparece. Tiago, seu namorado, diz que ela foi sequestrada. Dois policiais (Marco e Madalena), investigam o caso e tentam encontrar a verdade” (IMDb, n.d.-a), em tradução livre do inglês.
<b>Os gatos não têm vertigens (119 min, 2014)</b>	“Jó é expulso de casa pelo pai no dia em que faz anos. Sem ter sítio para onde ir, refugia-se no terraço do prédio de Rosa, que acabou de perder o marido. Ele tem 18 anos e ela 73. Quem diria que ia ser amor à primeira vista?” (Fundação Oriente, 2015).
<b>A bela e o paparazzo (101 min, 2010)</b>	“Uma jovem artista tem todos os seus mínimos passos lançados na mídia. Sufocada e pressionada por esta vida, ela acaba sendo algo ainda maior de um paparazzo que tem como seu ganha pão vigiar incansavelmente sua vida. O destino os coloca frente a frente sem que sejam devidamente apresentados e deste encontro nada comum tudo pode acontecer...” (CineDica, n.d.).
<b>Call girl (124 min, 2007)</b>	“Maria, uma ‘Call girl’ de luxo, é contratada por Mouros para seduzir Meireles, presidente da câmara de Vilanova, na tentativa que este autorize uma multinacional a construir um empreendimento turístico de alta qualidade. Entretanto, Madeira e Neves, polícias da PJ, descobrem os indícios de corrupção e começam a investigar Meireles. Tudo se torna ainda mais complexo quando Madeira descobre que Maria, a paixão da sua vida, é o isco que obrigará o político a ceder...” (Marcelino, 2008a).

<b>Os imortais (123 min, 2003)</b>	<p>“Todos os anos, quatro ex-comandos combinam juntar-se, na companhia de quatro mulheres para comemorar os feitos de guerra e solidificar o espírito de grupo. Naquele verão de 1985, fartos da ‘pasmaceira do país’, decidem assaltar um banco. Joaquim Malarranha, um inspetor da judiciária, em vésperas de se reformar, vai cruzar-se no seu caminho e, por ironia do destino, acaba a tocar guitarra na casa de fados de um deles. Um filme de polícias e ladrões, de heróis desempregados ou à beira da reforma, de sobreviventes e inadaptados” (Marcelino, 2008c).</p>
<b>Jaime (111 min, 1999)</b>	<p>“Madrugada. Padaria no Porto. No meio dos adultos, alguns miúdos fazem pão. Um deles trabalha com uma máquina. Um grito de dor lança a confusão. Maldizendo a sorte, o patrão transporta a criança ferida ao hospital. Jaime acompanha-os. Carrega na mão um saco de gelo com os dedos decepados do amigo. A violência da cena não perturba o sangue frio do patrão, que despede Jaime para evitar problemas com a inspeção do trabalho. Este é o ponto de partida da ‘aventura’ de Jaime, um miúdo com treze anos que trabalha de noite às escondidas da mãe e do pai, convencido de que o dinheiro lhe permitirá comprar a felicidade perdida. Jaime não aceita que os pais estejam separados e tudo fará para os juntar de novo...” (Marcelino, 2008b).</p>
<b>Aqui d’el rei (188 min, 1992)</b>	<p>“Nos finais do século XIX, uma força do exército chefiada pelo major Mouzinho de Albuquerque, oficial de cavalaria, aprisionou em Moçambique o grande régulo vátua Gungunhana, que se havia rebelado contra o governo e a soberania portuguesa. Um jovem tenente, Nuno Lorena é incumbido de transportar prisioneiro, para Lisboa. Gungunhana com as suas numerosas mulheres, o temperamento ardente e o arrebatado idealismo de Lorena irão atrair Mariana de Vilares, mulher de D. Rodrigo, o Ministro da Guerra...” (Cinept, n.d.-a).</p>
<b>O lugar do morto (131 min, 1984)</b>	<p>“Álvaro Serpa, jornalista, assiste por acaso ao suicídio de um engenheiro, na sequência de uma discussão com a amante. Fascinado pelo ar misterioso dessa mulher, o jornalista não a cita nos autos de declaração à polícia procurando conhecê-la melhor.</p>

	Acaba por ser vitimado no decurso das suas investigações.” (Cinema Português, 2010)
<b>Oxalá (131 min, 1981)</b>	“Um jovem português, exilado em Paris, visita várias vezes o país, entre o 25 de Abril de 1974 e Outubro de 1978, sem se decidir por uma fixação, face ao evoluir da situação sociopolítica - o que tem a ver com a vivência no estrangeiro, as transformações operadas no ambiente familiar de origem e, em particular, na relação com as pessoas a quem se encontra ligado. O relato da sua experiência é revelado através de vários retratos femininos, e de sucessivos quadros geográfico-temporais...” (Cinept, n.d.-b)
<b>Perdido por cem (105 min, 1973)</b>	“Artur volta de férias para Lisboa, apanhando uma boleia de Rui, que o introduzirá nos meios da rádio e da publicidade, sem conseguir ligações sólidas nem horizontes limpos. Encontra Joana, também ela da província, por quem cria uma paixão obsessiva, embora os seus sentimentos sejam um mistério para ele. No momento em que esperam embarcar para Roma, o ex-namorado de Joana - que em Angola fizera o serviço militar e os persegue - acaba por matá-la no aeroporto. Interrogado pela polícia, Artur dirá que não a conhecia, e partirá sozinho.” (SapoMag, n.d.)

Tabela I – Filmografia completa do cineasta António-Pedro Vasconcelos

#### 4.1. António-Pedro Vasconcelos: Cineasta-cidadão

Parte do texto a seguir, que inclui aspectos da vida e da obra do cineasta português António-Pedro Vasconcelos, foi estruturada a partir de uma entrevista presencial, realizada no dia 17 de março de 2016, uma quinta-feira. Todavia, nem por isso foram descartadas outras fontes valiosas, como livros, revistas científicas, filmes, páginas web, entrevistas e vídeos televisivos em que, em algum momento, surge o personagem Vasconcelos a falar de sua obra, sobretudo a cinematográfica, ou em outros momentos de atuação cívica ou profissional.



Figura 11 – António-Pedro Vasconcelos. Foto: Francisco Lobo.

Uma entrevista consiste num momento muito particular, cuja finalidade é “de descobrir o que está no espírito das pessoas, e não o de pôr coisas no espírito delas (por exemplo, as categorias pré concebidas de que o entrevistador se serve para organizar o mundo)” (Patton, 1980). Como já referido, a pesquisa foi apoiada por fontes de diversos tipos de formatos e suportes. Entretanto, havia aspectos que tais materiais não davam conta de expressar, como fatos, impressões, “sentimentos, pensamentos e intenções” (Patton, 1980). A entrevista, nesse sentido, fornece elementos para que o entrevistador adentre o universo do indivíduo entrevistado.

Apesar de não se ter como objetivo editar um documentário, o material da entrevista, devidamente transcrito na seção de anexos, foi registrado em vídeo, com a utilização da câmera Canon, modelo T4i, uma DSLR<sup>29</sup> full HD<sup>30</sup> com tela de toque sensível, capaz de registrar áudio sem a necessidade de uso de microfones externos.

A facilidade do uso da câmera, aliás, acaba por ser um fator importante na criação de um ambiente mais próximo entre entrevistador e entrevistado, uma vez que torna-se dispensável

---

<sup>29</sup> Digital Single Lens Reflex.

<sup>30</sup> High Definition.

a presença de um auxiliar. Diminui também a possibilidade da atenção do entrevistado ficar dividida e é atenuada a sensação de desconforto com a presença de mais um estranho. A câmera também serviu para efetuar alguns registros fotográficos do cineasta, com o objetivo de ilustrar esta investigação.

O local escolhido foi a residência do realizador, em Lisboa. O motivo da escolha foi fundado, em parte, na teoria do documentário, definida pelo professor e documentarista Sérgio Santeiro, no texto *Conceito de dramaturgia natural*, segundo o qual o entrevistado, à revelia do entrevistador/realizador (graças, sobretudo, à portabilidade na captação do som, o que lhe garantiu certa ‘autonomia’) imerso em seu próprio ambiente e cercado das pessoas, objetos e condições a que está habituado conviver, sente-se em situação de tal forma confortável, que é capaz de assumir e desempenhar da maneira mais consistente o seu próprio papel, o de ator natural. Nessa situação, os elementos que cercam o entrevistado, auxiliam-no na liberação, pela via da expressão corporal ou vocal, inclusive como reação aos questionamentos do entrevistador, da sua visão de mundo (1978, pp. 80–82).

A morte do ator Nicolau Breyner, um antigo amigo de António-Pedro Vasconcelos, personagem recorrente em vários filmes do cineasta, no dia 14 de março, segunda, acabou adiando a entrevista que, inicialmente, seria realizada na quarta, dia 16.

O encontro, com duração de mais ou menos duas horas, entre o meio-dia e as duas da tarde, aproximadamente, foi também marcado por uma certa intranquilidade por parte de Vasconcelos. Ele, sabedor das diferenças entre o português falado no Brasil e o de Portugal, receava talvez não ser bem compreendido durante a entrevista, uma vez que o seu interlocutor era brasileiro. Isso fez, conforme afirmou o realizador, com que grande parte da fluidez da entrevista fosse prejudicada, uma vez que tinha que vigiar-se por todo o tempo que durou a reunião.

Ainda em relação à entrevista, vale dizer que esta foi alicerçada a partir de ampla pesquisa sobre António-Pedro Vasconcelos, sua obra literária e, acima de tudo a cinematográfica, sua atividade como cidadão, como também objetivou-se fazer reflexões sobre o cinema e a vida.

Personalidades experientes e eruditas, como é o caso de António-Pedro Vasconcelos, normalmente sofrem muito ao dar entrevistas. Isso se dá, entre outras razões, principalmente, porque o entrevistador, com alguma frequência, não está devidamente preparado para o encontro. Nesse sentido, era igualmente importante angariar a simpatia e a confiança de Vasconcelos, uma vez que esse momento de reunião foi central para a consecução o

prosseguimento da pesquisa e, com certeza, não voltaria a se repetir por várias razões, entre elas o exíguo tempo para finalizá-la.

Havia, antes do encontro com Vasconcelos, três possibilidades de organização da entrevista. Os “três tipos de entrevista são: 1) A entrevista realizada em conversa informal; 2) A entrevista com um guião geral e 3) A entrevista estandarizada” (Patton, 1980).

A entrevista foi estruturada na forma de um roteiro (ou guião), evitando-se, tanto quanto foi possível, fechar as perguntas. Isso garantiu uma dinâmica dialógica, numa tentativa de deixar o entrevistado o mais à vontade possível, somando-se este elemento aos demais já referidos anteriormente, inspirados no conceito de *Dramaturgia natural*. Foi portanto, uma entrevista semi-estruturada<sup>31</sup>.

É possível concluir, já a esta altura, que pareceu ser acertada a escolha do método da entrevista, assim como valeu a pena a ampla pesquisa anterior ao encontro com o realizador português. O cineasta, que estava completamente incômodo à partida, acabou por relaxar, até o razoável, a ponto de, nos intervalos breves da entrevista, conversar descontraidamente sobre literatura e autores latino-americanos e política no Brasil.

Numa das seções a seguir, intitulada como *O cinema de António-Pedro Vasconcelos*, a atenção deste trabalho volta-se aos filmes realizados pelos cineasta português. A atenção é mais detida aos trabalhos realizados a partir de *Jaime*, uma vez que é objetivo desta investigação perceber a relação entre António-Pedro Vasconcelos e a ampla temática dos direitos Humanos.

A decisão pelo recorte não é aleatória, mas baseada numa das declarações do próprio cineasta, durante a entrevista, em que afirma que a partir de determinado momento, ou seja, com o filme *Jaime*, realizado na cidade do Porto, o seu cinema torna-se mais atento às questões do seu tempo e à sua volta.

#### **4.2. Um caso de amor à arte**

António-Pedro Saraiva de Barros e Vasconcelos nasceu na cidade de Leiria, capital do distrito homônimo, localizada no centro litorâneo de Portugal, no dia 10 de março do ano de 1939. Filho de Guilherme de Barros e Vasconcelos e de Palmira Henriqueta de Carvalho Saraiva, teve dois irmãos. Tendo-se emancipado e saído de casa, casou-se em 1961, aos 21

---

<sup>31</sup> A entrevista semi-estruturada, “semidirectiva ou semidirigida, é certamente a mais utilizada em investigação social” (Quivy & Campenhoudt, 2013, p. 192).

anos, com Maria Helena Marques. Desta união, nasceram os filhos Pedro Jaime Marques de Barros e Vasconcelos, em 1961, e Patrícia Marques de Barros e Vasconcelos, em 1966. Este casamento, entretanto, duraria somente cinco anos. Desde 1975, António-Pedro Vasconcelos é casado com Teresa Schmidt e, neste mesmo ano, nasceu o filho Diogo Schmidt de Vasconcelos (IMDb, n.d.-b).

Em função do trabalho do pai, que era juiz, a família teve de mudar-se para Coimbra quando António-Pedro contava com sete anos de idade. Aos 14 anos, enfrentou uma nova mudança, tendo rumado, com os pais, a Lisboa.

Desde muito cedo, teve forte ligação com o mundo das artes. Ainda na infância, quando passava férias em Leiria na casa de um grande amigo, à volta dos dez anos, ouvia com prazer música clássica e jazz em discos de vinil do pai do anfitrião, desenvolvendo grande sensibilidade. Tempos depois, tendo os pais percebido a vocação para o desenho, puseram-no com um professor. Isso durou até a sua mudança para Lisboa.

Mesmo tendo interrompido as aulas de desenho, fez uma banda desenhada sobre a história de Portugal e, com o dinheiro obtido, comprou um livro de arte sobre Michelangelo e viajou rumo a Madri, com o objetivo de visitar o Museu do Prado e ver as obras do espanhol Diego Velázquez, uma das grandes paixões do cineasta.

Durante a adolescência, António-Pedro Vasconcelos começou a ler e a escrever poesia. A partir dos 16 anos, foi arrebatado pela ficção. Primeiro, por meio dos livros, os grandes romances. Leu literatura clássica e moderna: Homero, Stendhal, Hemingway, Camus... A seguir, apaixonou-se pelo cinema. A princípio, via de tudo, sem critérios estabelecidos.

A importância da arte na vida de António-Pedro Vasconcelos é tal que chegou a declarar o seguinte: “a minha formação é muito mais humanística, através da arte, dos grandes autores, dos grandes pintores” (F. Lobo, 2016).

Em 1957, contando apenas com 18 anos, por influência da família (tanto o pai, como o avô paterno, foram juízes), ingressou na Faculdade de Direito de Lisboa, mas, após frequentar o curso por três anos, acabou por abandoná-lo (Infopédia, n.d.-a). Nessa época, inscreveu-se no Cine Clube Universitário de Lisboa (CCUL), onde concorreu e ganhou um concurso de crítica. Imediatamente, passou a fazer parte da direção do cineclube, entre os anos de 1958 e 1960. Foi nesse período, afirma António-Pedro Vasconcelos, que ocorreu a



verdadeira descoberta do cinema, apesar do amor incondicional à literatura<sup>32</sup>, particularmente ao romance: “...eu gostava muito de ler histórias, mas sentia que também queria contá-las. E o cinema pareceu-me, desde muito cedo, ser a melhor forma de me exprimir.” (F. Lobo, 2016). Escreveu, sucessivamente, na revista *Imagem*, no *Diário de Lisboa* e no jornal *República*, neste último na condição estagiário de jornalismo, por alguns meses, no ano de 1961.

Apesar do amor à literatura, havia um incômodo que o afastou deste tipo de escrita e aproximou-o do cinema: “A solidão do escritor é uma coisa que eu acho heroica, mas, ao mesmo tempo, um bocadinho assustadora e que ia puxar para o meu lado mais depressivo.” (F. Lobo, 2016). Vasconcelos, desde cedo, apreciou trabalhar em contextos de colaboração, sem que isso tenha descaracterizado o aspecto autoral da sua obra cinematográfica. Trabalhar a quatro mãos, como tem feito ultimamente na construção dos roteiros, em parceria, primeiro com o argumentista Carlos Saboga, depois com Tiago R. Santos, tornou-se, inclusive, uma estratégia para ter filmes “menos confidenciais” (Halpern, 2015).

A afeição de Vasconcelos pelo cinema deu-se, nas palavras do próprio realizador “inicialmente muito mais através dos atores” (F. Lobo, 2016), especialmente através de James Stewart, “porque era um ator muito parecido comigo, fisicamente frágil, mas com uma vontade férrea, inabalável” (F. Lobo, 2016). O cineasta refere-se, especialmente, à atuação de Stewart no filme *Mr. Smith goes to Washington*, obra do cineasta Frank Capra, de 1939, em que o personagem mergulha numa jornada em busca da verdade e da justiça. Para Vasconcelos, esta foi uma das obras responsáveis por “moldar a sua personalidade” (Halpern, 2015, p. 16).

#### **4.3. A viagem a Paris e os anos decisivos de formação cinematográfica**

Ainda em 1961, foi o primeiro e um dos quatro agraciados pela Fundação Calouste Gulbenkian com uma bolsa para estudar cinema no estrangeiro (J. B. da Costa, 2007, pp. 9–57), tendo partido, então, para Paris com o objetivo de frequentar o curso de Filmologia na Universidade Sorbonne, regressando a Portugal após dois anos (Infopédia, n.d.-a).

---

<sup>32</sup> Desse amor decorrem as frequentes citações nos próprios filmes. Como exemplos, temos Anton Tchekhov em *A bela e o paparazzo* (2010), Ernest Hemingway em *Os gatos não têm vertigens* (2013) ou Emily Brontë e Oscar Wilde em *Amor impossível* (2015).

Nesse período, mergulhou nos arquivos da Cinemateca Francesa e deixou-se envolver pela *Revista Cahiers du Cinéma*, pelo crítico André Bazin e pela *Nouvelle Vague*, o movimento de renovação do cinema francês que influenciou transformações em diversas cinematografias nacionais, sobretudo na Europa e na América do Sul, chamados genericamente por Cinemas Novos (Aumont & Marie, 2003, pp. 49–50). “Foram os *Cahiers du Cinéma* que fizeram a minha formação claramente” (F. Lobo, 2016), afirma Vasconcelos. A *Nouvelle Vague* contou com expoentes como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Alain Resnais, Claude Chabrol e Jean Rouch, entre tantos outros.

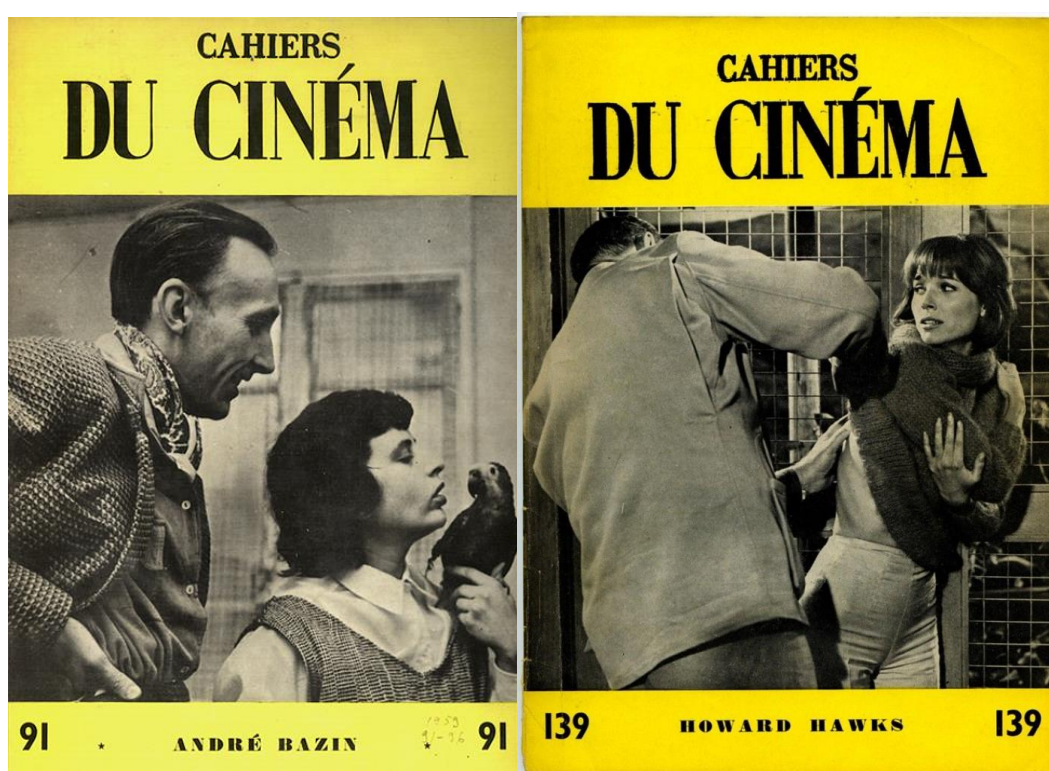


Figura 12 – Capas das edições 91, de janeiro de 1959, e 139, de janeiro de 1963, da *Revista Cahiers du Cinéma*<sup>33</sup>

O período da permanência em Paris, marcado por intensos contatos, influenciou decisivamente na carreira do cineasta português, que via diariamente, em média, cinco filmes, perfazendo, ao final deste período, mais de dois mil filmes. “Vi toda a história do cinema através da Cinemateca e, ao mesmo tempo, os filmes recentes, da década de 1960” (F. Lobo, 2016), declarou Vasconcelos. Entre os filmes recentes, a que se referiu, estavam as últimas obras produzidas pelos mestres de Hollywood, como Alfred Hitchcock, John

<sup>33</sup> Imagens: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=7052> e <http://www.revistainterludio.com.br/?p=7052>.

Ford, Samuel Fuller, Vincente Minnelli, Howard Hawks e os primeiros filmes da *Nouvelle Vague* francesa.

O relato de Vasconcelos ganha relevo, sobretudo, quando se leva em consideração que Portugal ainda vivia a ditadura salazarista, com polícia política e censura. Para o realizador, Portugal era “um país muito atrasado, muito fechado” (F. Lobo, 2016). Isso significava que não teria acesso aos filmes que viu se não tivesse obtido a bolsa para estudar em Paris, situação essa partilhada por outros realizadores portugueses (Cunha, 2010, pp. 186–187). As descobertas na França coincidiram com o encontro com a liberdade como não podia ter sido antes. “Penso que são esses anos que me abriram horizontes e fizeram de mim o que sou” (F. Lobo, 2016), conclui.

Entretanto, é importante salientar que Vasconcelos não desejava frequentar qualquer curso referente ao cinema. Desejava, acima de tudo, viver em Paris. Ele concorda com a ideia de Claude Chabrol, que conheceu quando da realização de uma entrevista em parceria com Alberto Seixas Santos<sup>34</sup> (Chabrol, 2010), segundo o qual “aquilo que era importante na técnica do cinema se aprendia em quatro ou cinco horas” (F. Lobo, 2016). O curso de filmologia, nesse sentido, foi apenas uma desculpa para os seus objetivos, logo abandonado pelo incentivo das palavras de Chabrol. Segundo Vasconcelos, “o que é importante para a formação de um cineasta é ver filmes, escolher os seus mestres e ter uma câmara na mão e uma ideia na cabeça” (F. Lobo, 2016), tal qual preconizava o cineasta Glauber Rocha, um dos expoentes do chamado Cinema Novo brasileiro.

O professor e estudioso da história do cinema Georges Sadoul aceitou ser o mestre de Vasconcelos Durante a sua estada em Paris. Mesmo quando o cineasta português viu o curso de filmologia ser interrompido, continuou a encontrar Sadoul três ou quatro vezes por ano, em oportunidades em que discutiam um pouco sobre cinema e onde o mestre assinava os documentos que permitiam a manutenção da bolsa de estudos da Gulbenkian.

Em 1963, ainda em Paris, António-Pedro Vasconcelos voltou à escrita, colaborando nos periódicos *Colóquio* e *O tempo e o modo* (Infopédia, n.d.-a).

---

<sup>34</sup> O cineasta Alberto Seixas Santos também viveu em Paris e era parceiro de António-Pedro Vasconcelos nas sessões da Cinemateca Francesa (Cunha, 2010, p. 186)

#### 4.4. De volta à realidade portuguesa

Tendo retornado de Paris em 1964, encontrou Portugal ainda sob o regime fascista. Nesse contexto, “era completamente impossível fazer cinema em Portugal: não havia dinheiro, não havia liberdade” (F. Lobo, 2016). Assim, antes de iniciar uma carreira no cinema, tratou de produzir filmes publicitários “porque era uma maneira, digamos assim, de ter convívio com o métier” (F. Lobo, 2016).

Voltou a escrever críticas cinematográficas, agora alicerçado pela nova visão do cinema, aprendida com a *Nouvelle Vague*, com os *Cahiers du Cinéma* e com François Truffaut, que conheceu pessoalmente e entrevistou por mais de uma vez. Com essa atividade, viajou a festivais, como Cannes e Veneza, como representante dos jornais onde trabalhava.



Figura 13: O cineasta e crítico francês François Truffaut foi uma das grandes influências de António-Pedro Vasconcelos<sup>35</sup>

Vasconcelos considera que o exercício da crítica, aliado à produção em publicidade, foram essenciais no apuramento do gosto cinematográfico (F. Lobo, 2016). No período

---

<sup>35</sup> Imagem extraída de: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/trinta-anos-depois-da-sua-morte-um-acontecimento-francois-truffaut-1667021>.

compreendido entre os anos de 1973 e 1974, foi chefe de redação de *O cinéfilo* (Vasconcelos, 2012), onde colaborou o também futuro cineasta João César Monteiro (Wikipédia, n.d.-b).

Iniciou-se no mundo da realização cinematográfica no ano de 1967, com o filme documentário em curta metragem *A indústria cervejeira em Portugal* (IMDb, n.d.-b). Realizou ainda mais alguns documentários em curta metragem, como é o caso dos filmes *Exposição de tapeçaria*, de 1968 (IMDb, n.d.-b; Infopédia, n.d.-a), e *Fernando Lopes Graça*, de 1971 (Infopédia, n.d.-a). Sobre esse ciclo, declarou: “Fiz alguns documentários nesse período e fiquei à espera que o regime caísse e que houvesse oportunidade de fazer filmes” (F. Lobo, 2016).

Mas como a ditadura não caiu logo, Vasconcelos partiu para a realização do primeiro longa-metragem, o filme *Perdido por cem, perdido por mil*, iniciado entre os anos de 1970 e 71 e estreado em 1973. “Fiz o meu primeiro filme ainda durante o regime fascista, que nós chamamos salazarismo, tendo à frente o Marcelo Caetano, que substituiu o Salazar” (F. Lobo, 2016). Por essa altura, entretanto, o salazarismo de Marcelo Caetano já estava enfraquecido, vindo a cair definitivamente em abril de 1974, com a Revolução dos Cravos (Porto, n.d.).

O projeto foi apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian (J. B. da Costa, 2007, p. 22) e produzido pelo Centro Português de Cinema, cooperativa fundada por vinte realizadores - entre eles, o próprio António-Pedro Vasconcelos (J. B. da Costa, 2007, p. 20). “A Gulbenkian decidiu apoiar o chamado Cinema Novo português, que é a minha geração, que na altura tinha à volta dos trinta anos” (F. Lobo, 2016), constata Vasconcelos, para depois completar “e muitos dos meus colegas fizeram o primeiro filme graças ao dinheiro da Gulbenkian” (F. Lobo, 2016).

Para além dos cineastas da *Nouvelle Vague* francesa, António-Pedro Vasconcelos conheceu e conviveu com importantes nomes do Cinema Novo brasileiro, como é o caso de Glauber Rocha, Leon Hirszman e Cacá Diegues. “Fui amigo do Glauber Rocha, que inclusive morreu em Portugal” (F. Lobo, 2016), recorda. Tornou-se também amigo de Raoul Ruiz, importante cineasta chileno radicado na França, morto em 2011 (IMDb, n.d.-e). “Ele chegou a escrever um argumento pra mim, que depois acabou por não se tornar efetivamente um filme”, (F. Lobo, 2016), completa Vasconcelos.



#### 4.5. Um artista apaixonado, versátil e engajado

Polivalente, António-Pedro Vasconcelos exerceu e exerce ainda hoje diversas atividades, não se restringindo, unicamente, à realização audiovisual. No cinema, desempenhou funções que variaram entre a montagem, produção executiva e escrita, na qualidade de argumentista (*Perdido por cem*, *Oxalá*, *O lugar do morto*, *Os imortais*) ou co-argumentista (Infopédia, n.d.-a).



Figura 14: Cartazes de divulgação dos filmes *Perdido por cem* (1973), *Oxalá* (1981) e *Amor impossível* (2015), dirigidos por António-Pedro Vasconcelos<sup>36</sup>

António-Pedro Vasconcelos traduziu, do francês, a obra *O cinema ou o Homem imaginário*, de Edgar Morin (Morin, 1980). Na edição portuguesa de *Como fazer um filme*, de Claude Chabrol (Chabrol, 2010), é responsável pela revisão técnica e prefácio.

O realizador é autor de três livros já publicados. O primeiro foi *Porque é que as mulheres não gostam de futebol?*, de 2001, obra que reúne 64 crônicas, como o título refere, sobre futebol, originadas do período em que escrevia para os jornais *Record* e *O independente* (Bertrand, n.d.-a).

*Serviço público, interesses privados: O que está em causa na polémica da RTP*, é a sua segunda obra, de 2002, editada “ao fim de dez anos de artigos avulsos sobre a televisão em Portugal” (Bertrand, n.d.-b).

<sup>36</sup> Imagens extraídas dos sites: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/1816/Perdido+por+Cem...>, <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/2054/Oxal%C3%A1> e <http://alma-lusa.blogs.sapo.pt/cine-estreia-amor-impossivel-de-1609120>.

É autor, ainda, do livro *O futuro da ficção*, de 2012, em que denuncia um vazio criativo reinante na atualidade no mundo das artes (Vasconcelos, 2012). Sobre a obra, declarou o seguinte: “Hoje vejo uma enorme dispersão de ficções através da internet, etc. Há muita gente a contar histórias, mas não há nenhuma ficção federadora” (F. Lobo, 2016). Para Vasconcelos, não há ninguém em atividade que possa exercer o papel que grandes artistas como Shakespeare, Tolstói, Dickens, Verdi, Mozart, Ford ou Rossellini exerceram nas épocas em que viveram e que sejam capazes de deixar o legado do verdadeiro autor, qual seja “nos ajudar a interpretar a vida, os nossos próprios sentimentos e a sociedade. Os autores ajudaram-me, sobretudo, a formar o caráter” (F. Lobo, 2016). E Vasconcelos conclui, afirmando: “todos esses autores ajudaram-me a afinar uma visão sobre o mundo, sobre as pessoas, que depois, melhor ou pior, se traduz nos meus filmes (F. Lobo, 2016).



Figura 15 – Imagem do filme *Mr. Smith goes to Washington*, dirigido por Frank Capra em 1939<sup>37</sup>

Por ocasião da entrevista concedida para a realização deste trabalho, António-Pedro Vasconcelos anunciou que tinha acabado de escrever uma nova obra, já intitulada por *Na companhia dos livros*, que pretende editar em breve. A obra é uma compilação de “escritos

---

<sup>37</sup> Imagem extraída do site: <http://filmforum.org/film/mr.-smith-goes-to-washington-capra-series-film>.

sobre literatura, apresentações de livros, prefácios, entrevistas, artigos sobre livros” (F. Lobo, 2016).

Em 1991, foi nomeado e permaneceu até 1993 na função de presidente do Secretariado Nacional para o Audiovisual de Portugal (Infopédia, n.d.-a). De 1993 a 1994 “presidiu ao Grupo de Trabalho encarregado de elaborar um estudo para a Comissão europeia sobre a situação do cinema na Europa” (Vasconcelos, 2012).

Desempenhou o papel de “professor de Montagem na Escola de Cinema do Conservatório, entre 1978 e 1981” (Infopédia, n.d.-a). Atualmente, Vasconcelos acredita, como deixou claro na entrevista por ocasião do lançamento de *Amor impossível*, concedida a Manuel Halpern, pelo *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (2015), que a Escola de Cinema do Conservatório deturpa a ideia acerca da sétima arte, limitando-a, excluindo possibilidades em vez de alargá-las. Para o cineasta, “o cinema pode ser tudo aquilo que se quiser” (Halpern, 2015, p. 18). E é com essa crença que o cineasta permanece no ofício das aulas de cinema.

O realizador português é conhecido também por uma ação destacada de luta pela cidadania ativa, tendo fundado a Associação Peço a Palavra, sem fins lucrativos e sediada em Lisboa (APP, n.d.), que tem, entre os seus principais objetivos, evitar a privatização da companhia aérea TAP, mas também a do grupo Rádio e Televisão de Portugal (RTP). O nome da associação foi retirado do título dado ao filme do cineasta norte-americano Frank Capra (Halpern, 2015, p. 16), *Mr. Smith goes to Washington*, em Portugal nomeado como *Peço a palavra*. O filme foi realizado por Capra em 1939 (Moreira, 2013).

A cidadania, para António-Pedro Vasconcelos, está para além da simples condição de votante em eleições. É envolver-se, ativamente, nas questões da sociedade em que se vive. “Você poder eleger os seus representantes não chega. O problema hoje é que não há escrutínio, ou seja, não há maneira de pedir contas aos representantes” (F. Lobo, 2016), afirma o cineasta.

A condição de artista, de homem conhecido e influente, aliás, deve ser revertida em função das causas sociais. “Um artista, um criador, não é mais do que qualquer outra pessoa, só que o artista, é uma pessoa que tem um meio para comunicar” (F. Lobo, 2016). A respeito das lutas contra as privatizações da TAP e da RTP, Vasconcelos acrescenta “eu não posso me meter em todas as lutas, mas, mesmo assim, usei o meu nome, a minha visibilidade para dar a cara por esses dois movimentos” (F. Lobo, 2016).



O realizador português considera, ainda, que os temas apoiados por indivíduos que gozam de certa visibilidade e prestígio não se devam limitar às respectivas áreas de atuação profissional. Para tanto, apoia-se no próprio exemplo, uma vez que, enquanto cineasta, não luta apenas por questões relacionadas ao cinema ou à cultura. Para ele, isso ajuda a eliminar eventuais confusões junto à opinião pública e a angariar credibilidade para as causas defendidas. É preciso deixar claro, nessas situações, que não há interesses pessoais em jogo. “Outra coisa é bater-me por causas que a mim não me trazem nenhum benefício. É pura e simplesmente aquilo a que nós chamamos cidadania” (F. Lobo, 2016).

Vasconcelos critica a política praticada por Portugal no que diz respeito ao financiamento de obras cinematográficas. Ele considera que é necessária uma intervenção do Estado, uma vez que o país não consolidou uma indústria do cinema nacional. “O Estado devia criar condições para que houvesse um mercado, mas devia devolver aos produtores a iniciativa” (F. Lobo, 2016), defende. O Estado, segundo o cineasta, “arrecada o dinheiro... apropria-se dele e nomeia pessoas que depois decidem quem é que deve filmar com esse dinheiro” (F. Lobo, 2016). O realizador prossegue afirmando que é por esse motivo que, em Portugal, “não há nenhuma relação entre o mérito e as oportunidades” (F. Lobo, 2016), o que não permite aos cineastas portugueses um planeamento da carreira ou mesmo regularidade na produção.

Na televisão, apresentou, na RTP2, nos anos 1980, o programa *Cineclube* (Wikipédia, n.d.-b).

António-Pedro Vasconcelos é também um verdadeiro fanático por futebol. E ver o Benfica, clube de futebol português, jogar e, acima de tudo, vencer é sempre um grande prazer (Cabral, 2016), deste ex-comentarista televisivo do esporte da CMTV, o canal televisivo do Correio da Manhã (CMTV, 2013).

Diante das câmeras, desempenha, nos próprios filmes, pequenos papéis. Segundo o realizador, isso não é influência de Alfred Hitchcock, que fazia o mesmo, mas de Rembrandt, “que se pintou em todas as fases da vida” (Halpern, 2015, p. 17). Em *Amor impossível*, seu mais recente filme, foi um professor de literatura. Casualmente, põe a própria voz nos filmes, na qualidade de narrador. Foi assim em *Perdido por cem* e *Oxalá*.

#### 4.6. O cinema de António-Pedro Vasconcelos

Desde *Perdido por cem*, estreado em 1973, até 2015, quando lançou o filme *Amor impossível*, o seu trabalho mais recente (Halpern, 2015, p. 16), António-Pedro Vasconcelos contabiliza dez filmes ficcionais em longa metragem (IMDb, n.d.-b). Isso, para ele, certamente não é motivo para orgulho “acabo de fazer 77 anos, comecei a fazer cinema com 20. Portanto, em 55 anos, fiz agora o décimo filme. É muito pouco. Gostaria de ter feito muito mais”.

António-Pedro Vasconcelos chegou a pensar em desistir de Portugal e mudar-se em definitivo para a França. O período posterior à realização da série televisiva *Aqui D’El Rei!* foi especialmente crítico. Entretanto, logo após *Jaime* (1999), conseguiu certa regularidade. “A partir daí tive um pouco mais de facilidade e até de continuidade” (F. Lobo, 2016).

Ao realizar o seu primeiro longa-metragem ficcional, Vasconcelos já sabia o que queria, apesar de não ter ainda uma grande experiência com produção e planeamento. Por causa disso, o filme, para ele, foi feito de forma “completamente amadora e irresponsável, com muita improvisação e diálogos escritos à vespera das filmagens” (Santos, Simal, & Ralha, 2011). Esta primeira obra foi claramente influenciada pela *Nouvelle Vague* e pelo cinema *noir* norte-americano, com muitas cenas feitas, particularmente as internas, com câmara na mão e em planos longos, os chamados planos-sequência.

A finalização deste primeiro trabalho foi gravemente ameaçada, uma vez que, já na sala de montagem, o diretor descobriu que o som estava completamente fora de sincronia. Em Portugal, os editores de som aconselharam-no a dublar todo o filme. Para Vasconcelos isso era inadmissível, pois contrariava, em grande medida, o espírito daquele tipo de realização, que pressupunha a gravação de som direto. Acabou por encontrar um profissional na França que sincronizou perfeitamente o filme. Entretanto, isso custou ao realizador a coleção da *Revista Cahiers du Cinéma*, que precisou vender para bancar a edição de som, uma vez que o filme não dispunha mais de orçamento para o serviço. A coleção foi recuperada tempos depois (Santos et al., 2011).

Vasconcelos já afirmou, a respeito de si mesmo, ser um “realizador bissexto” (RTP, n.d.), ou seja, por razões que lhe escapavam ao controle, sempre relacionadas à política pública de incentivo em Portugal, só conseguia realizar filmes em intervalos de quatro em quatro anos.

“Mas é uma situação que não é só minha, repara. O Fonseca e Costa<sup>38</sup> esteve dez anos sem filmar, o Cunha Telles já levou onze anos sem filmar, o António de Macedo<sup>39</sup> foi afastado da profissão há quase dezoito anos” (RTP, n.d.), afirma, em referência ao modelo de avaliação dos editais de apoio à produção cinematográfica do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), a seu ver, equivocado e excludente.

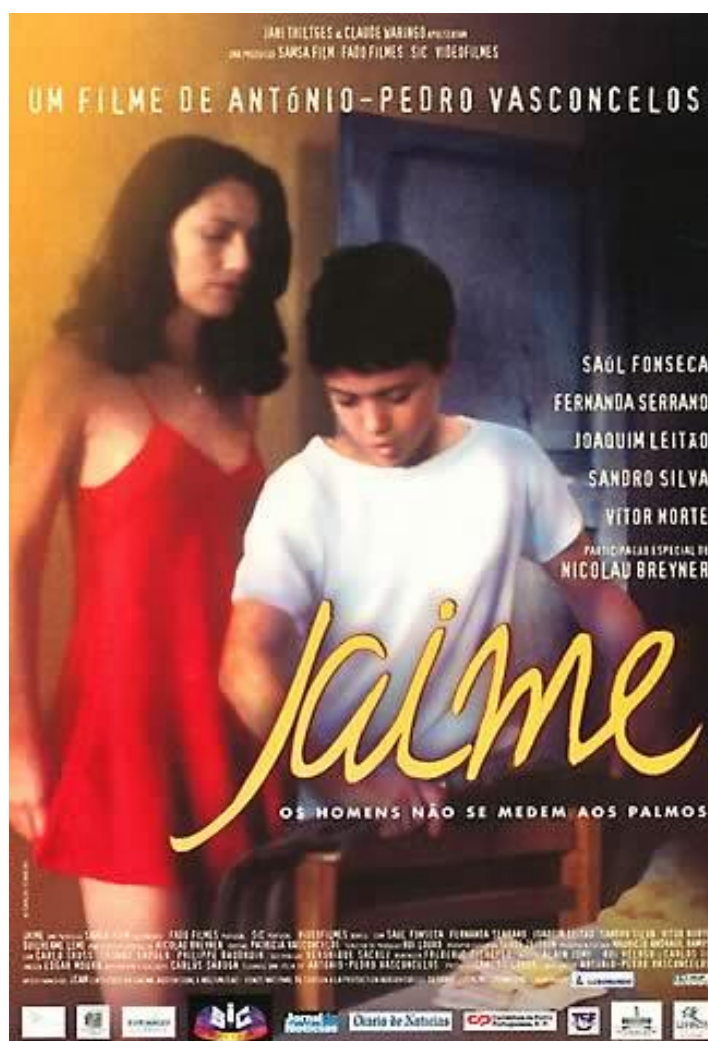


Figura 16 – Cartaz de divulgação do filme *Jaime* (1999)<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Morto em novembro de 2015, antes de conseguir finalizar o filme em longa-metragem *Axilas*, adaptado do conto de seis páginas do escritor brasileiro Rubem Fonseca, José Fonseca e Costa esteve por dez anos sem poder filmar. O montador do filme, Paulo Milhomens, concluiu as filmagens e terminou o filme. (Barros, 2016).

<sup>39</sup> Assim como António-Pedro Vasconcelos, Fonseca e Costa, Cunha Telles e António de Macedo fizeram parte da geração do Novo Cinema português.

<sup>40</sup> Extraído de: <http://falamoseaprendemosportugues.blogspot.pt/2015/06/jaime-um-filme-de-antonio-pedro.html>.

Com o filme *Jaime*, Vasconcelos recebeu o Prêmio Especial do Júri do *Festival Internacional de Cinema de San Sebastian*. Em Portugal, foi agraciado com o Globo de Ouro para melhor filme (Vasconcelos, 2012). Este trabalho é particularmente importante para o realizador. Apesar de ser apenas o seu quarto longa ficcional, desde então, fez mais cinco filmes. A informação ganha importância quando se constata que nos 40 anos anteriores a *Jaime* o cineasta conseguiu realizar apenas três outros filmes.

Como François Truffaut, Vasconcelos defende e realiza um cinema narrativo<sup>41</sup>, de cunho autoral. Para ele, entretanto, há um equívoco na interpretação do termo cinema de autor, debatido com ênfase à época da *Nouvelle Vague* francesa<sup>42</sup>. Segundo Vasconcelos, “hoje a expressão cinema de autor é utilizada para designar um cinema confidencial, hermético. E tudo o que tem público é cinema comercial” (F. Lobo, 2016). O cinema, para ele “é uma arte popular e muito cara” e “fazer filmes que as pessoas não vão ver não faz sentido” (Moutinho, 2010). Mas isso não significa fazer concessões. Para ele, “em todos os filmes, como em todas as ficções, em todos os romances, há sempre uma mensagem; pode ser muito explícita ou não, mas está lá sempre” (RTP, n.d.). E ele completa, seguindo a mesma lógica do raciocínio do cineasta norte-americano David Mamet<sup>43</sup>, “é bom quando não é muito explícita, quando as pessoas têm que as descobrir e que sentir” (RTP, n.d.).

---

<sup>41</sup> “Portanto, o cinema ofereceu à ficção, por meio da imagem em movimento, a duração e a transformação: em parte, por esses pontos comuns é que foi possível operar o encontro do cinema e da narração” (Aumont et al., 2005, p. 91). O cinema narrativo é o que prevalece, independente da origem, nas salas comerciais de cinema e mesmo no circuito de festivais.

<sup>42</sup> Em artigo publicado em 1954, intitulado *Une certaine tendance du cinéma français*, François Truffaut reivindica unicamente ao diretor de cinema o status de autor dos filmes (Parent-Altier, 2014, p. 8). Para Dominique Parent-Altier (2014), “O argumentista perdeu o direito de ser o autor do filme e esta situação mantém-se assim até aos dias de hoje” (Parent-Altier, 2014, p. 9). Jacques Aumont e Michel Marie (2003) lembram, entretanto, que esta discussão não surgiu com Truffaut: “a responsabilidade artística de um filme sempre foi disputada entre o produtor (que está em sua origem econômico-simbólica), o roteirista (que inventa a história contada) e o diretor (que lhe imprime seu estilo visual e sonoro e seu ritmo)” (Aumont & Marie, 2003, p. 234 e 235). A ideia defendida por parte da crítica instalada na *Revista Cahiers du Cinéma*, nos anos 1950, segundo Aumont e Marie (2003), era “de que a responsabilidade artística de um filme devia ser atribuída a seu diretor, ao menos em um certo número de casos em que este tenha uma personalidade reconhecida, um estilo, eventualmente uma temática...” (Aumont & Marie, 2003, p. 235). As discussões não se esgotaram durante a *Nouvelle Vague* e a noção foi retomada pela crítica anglo-saxã, que tratou de estendê-la a todo e qualquer realizador, mesmo aqueles que não se inserem na política defendida pelos franceses (Aumont & Marie, 2003, p. 235), para chegar à consequência apontada por Parent-Altier (2014) no início desta nota.

<sup>43</sup> A ideia referida, sintetizada no livro *Sobre direção de cinema*, resultado da compilação de textos originados de palestras ministradas por Mamet no final dos anos 1980, na escola de cinema da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, é a de que nunca, em qualquer hipótese, a inteligência do espectador pode ser subestimada pelo diretor, pois ele (o espectador) é normalmente tão ou mais inteligente do que qualquer

Apesar de não gostar de filmes panfletários, na direção oposta, António-Pedro Vasconcelos também não aprecia um cinema escapista, filmes em que “o realizador se alheia da reflexão sobre o que se passa na sociedade e que não refletem, de alguma maneira, aquilo que se passa no seu tempo e à sua volta” (F. Lobo, 2016). Este ponto de vista é compartilhado por Eurico de Barros, no texto *Amor impossível: As consequências da paixão*, publicado no site *Observador*, à época do lançamento do mais novo filme de Vasconcelos, que considera que as histórias narradas nos filmes do realizador são “inspiradas na realidade ou sugeridas pela actualidade” (2015).

O artista, segundo a compreensão de Vasconcelos, pode ser um agente decisivo em levar as sociedades a refletirem sobre os próprios problemas. Ele cita um exemplo da geração de cineastas norte-americanos dos anos 1970, para afirmar que “os filmes que se fizeram sobre a guerra do Vietnã ajudaram as pessoas, digamos, a fazer o luto da guerra” (F. Lobo, 2016). O realizador aproveita para criticar Portugal: “no caso português, não há um único filme sobre a guerra” (F. Lobo, 2016), referindo-se à luta pela independência das antigas colônias na África.

#### 4.6.1 Apresentação e descrição da análise temática dos filmes

Desde *Jaime* (1999), que marca, como já mencionado, um período de maior regularidade de produção na obra de Vasconcelos, o cineasta crê que os seus filmes têm a preocupação de olhar o mundo à sua volta ou, dito de modo mais preciso, atentar às questões referentes aos direitos Humanos. Isso decorre, certamente, da sólida concepção que tem: “o primeiro direito é o da pessoa viver dignamente, poder ter uma casa onde viver, ter comida e depois, mais do que isso... porque isso não basta!” (F. Lobo, 2016).

*Jaime* tem, como tema central, o trabalho infantil. Mas não só isso. Apresenta um verdadeiro “catálogo de violações” (F. Lobo, 2016) de direitos: violência contra a criança, exploração sexual, degeneração familiar, bebidas, cigarro, drogas, pobreza, desemprego e aborto clandestino. Sob outra perspectiva, o Estado, que seria talvez o último refúgio na defesa dos direitos, apresenta-se impotente, representado pela figura do inspetor do trabalho.

---

realizador (Mamet, 2010). David Mamet é autor de peças teatrais, de livros infantis e de ensaios e romances, roteirista e diretor de cinema.

Segundo Vasconcelos, o universo descrito no filme não foi criação sua. Fruto das pesquisas efetuadas, apenas recriou situações com as quais se deparou. O trabalho noturno, sob condições precárias de segurança, foi uma das suas constatações no Vale do Ave, próximo à cidade do Porto.

O foco de miséria do Vale do Ave, o grave problema social do trabalho infantil e, mais do que isso, a exploração desse trabalho, situações que Vasconcelos considera chocantes e desumanas, levaram-no a um mergulho profundo. Num período de dois meses, visitou o Vale do Ave para “conhecer, ouvir histórias, perceber o que era e depois, obviamente, criar uma ficção” (F. Lobo, 2016).

António-Pedro Vasconcelos admite que, ao fazer *Jaime*, inspirou-se no cineasta Vittorio De Sica e no seu *Ladrões de bicicletas*<sup>44</sup>. Entretanto, para realizar *Jaime*, Vasconcelos imaginou uma situação oposta à da sua inspiração italiana: “pensei: o que que faria o miúdo do *Ladrões de bicicletas* se o pai não conseguisse recuperar a bicicleta e ficasse desempregado e, por causa disso, se separasse da mulher?” (F. Lobo, 2016).

Com essa ideia na cabeça, imaginou que o filho não ficaria parado, à espera de um milagre: “se calhar, o miúdo ia tentar trabalhar para ajudar o pai a comprar uma bicicleta. E foi isso que me fez partir para o Jaime” (J. Lobo, 2013).

Desta forma, criou um personagem atípico, complexo e marcante. O seu Jaime decide, por vontade própria e não obrigado pelos pais, trabalhar clandestinamente. Jaime oculta até mesmo à mãe, com quem mora, o trabalho. Estuda de dia e, à noite, trabalha. Evidentemente, a despeito do amor profundo da mãe pelo filho, um estado de certo abandono.

As negociações que criaram o espaço comum europeu e a posterior à adesão ao euro levaram ao Vale do Ave graves problemas. Empresas têxteis e de calçado acabaram por falir, demitindo uma grande quantidade de trabalhadores. Os filhos eram, em diversos casos, a fonte do sustento da família. Trabalhavam, frequentemente, incentivados pelos próprios pais. Nessa situação, acabavam por abandonar os estudos.

A infância de Jaime é perdida. Com a morte do pai, por suicídio, o menino é forçado a se tornar homem. Jaime assume o papel que deveria ser o do seu pai: o de homem da família.

---

<sup>44</sup> Na metafórica cena final de *Jaime*, o protagonista atravessa uma ponte, como num rito de passagem (iniciado forçosamente no suicídio do pai), de posse não de uma bicicleta recuperada, mas de uma moto comprada com o dinheiro do próprio trabalho.

Apesar da boa intenção, aí se revela outro dilema: a cultura machista, que inculca num garoto o fardo de precocemente tornar-se adulto. Ele deve proteger a mãe.

O sacrifício de Jaime é chocante, mas não é isolado. A mãe, que definitivamente assume o desejo de proteger o filho, é forçada a aceitar o emprego do açougue (talho) e submeter-se ao risco de ter que trabalhar e conviver com um patrão que nutre por ela desejos sexuais.

No final, o ciclo se fecha. Jaime ocupa o posto de um antigo trabalhador e passa ele mesmo a ser o explorador e opressor de criaturas como ele.

*Os imortais* (2003), que não é exatamente o filme de guerra que Vasconcelos tanto desejaria realizar, trata “do trauma dos soldados que foram formatados para acreditar que eram heróis” (F. Lobo, 2016), mas que, ao final da guerra colonial, tornaram-se homens sem uma causa, sem razão para viver. São homens que, quando estão juntos, não respeitam nada nem ninguém.

Trata-se de um filme sobre a história de um grupo de quatro ex-combatentes do exército português que atuaram juntos, em 1973, na guerra contra a independência das colônias africanas. Os ex-militares, auto intitulados como ‘os imortais’, decidem, num encontro realizado de 1985, na Albufeira, na região do Algarve, assaltar bancos, nos intervalos entre bebidas, jogatinas e sexo, como alternativa à falta de sentido para a vida.

Nesta obra, uma adaptação do romance *Os lobos não usam coleira*, de Carlos Vale Ferraz, o tema central, certamente, não são os direitos Humanos. Entretanto, de maneira nem um pouco óbvia, acabam surgindo elementos que indicam valores caros à personalidade do diretor. O primeiro aspecto a destacar é que esta é uma bem urdida trama policial, assim também como serão *Call girl* (em menor grau) e *Amor impossível* (em que dois dos quatro personagens centrais são policiais em investigação).

Segundo aspecto: o filme apresenta um amplo repertório de cenas de violência. Mulheres são espancadas, um homem quase é morto, a socos e pontapés, num rompante de ciúmes de um dos quatro ex-combatentes, há uma cena de assalto a banco com direito a muitos tiros. Resta, ainda, uma cena, ambientada nos anos 1970, em que os então combatentes chacinam uma aldeia africana e Roberto, interpretado pelo ator Joaquim de Almeida, fuzila um desertor. Adiante, em outra cena, vê-se o assassinato de Madeleine, interpretada pela atriz francesa Emmanuelle Seigner. Entretanto, com tudo isso, traz consigo uma mensagem pacifista e anti-belicista, expressa nas últimas palavras de Abel antes de ser morto pelo

colega de farda, em que denuncia a barbárie e a falta de sentido da guerra colonial. Pode-se dizer mesmo que o direito à memória e à verdade também é invocado no filme.

Um terceiro aspecto relevante: Vasconcelos deixa transparecer, na obra, a fé na bondade e na justiça, de certa forma encarnadas no policial prestes a se aposentar Joaquim Malarranha, interpretado por Nicolau Breyner. Entretanto, segundo os ensinamentos de William Shakespeare, para a arte, a maldade e os vícios são tão importantes quanto as virtudes (Halpern, 2015; F. Lobo, 2016). E, sendo assim, a filha de Malarranha, durante o enterro do pai, reconhece o último dos ‘imortais’ e chantageia-o, naquilo que considera o seu direito, para manter o segredo do antigo assalto a banco praticado pelo grupo dos ex-militares.

Embora não seja muito evidente, o filme *Call girl* (2007), surgiu, segundo Vasconcelos, como “uma reflexão sobre o capitalismo” (F. Lobo, 2016), decorrente, sobretudo, da constatação feita alguns anos antes, da vitória do neoliberalismo após o fim da União Soviética (F. Lobo, 2016).

O filme *Call girl* é também sobre a crise moral e a corrupção, a desonestidade, sobre vender-se, porque o dinheiro é o bem supremo, a solução para todos os males. Para Vasconcelos, o filme consegue sintetizar a ideia de que “se o dinheiro passa a ser o valor supremo, se você tem dinheiro, você é superior, você tem mais poder” (F. Lobo, 2016).

Em 2010, António-Pedro Vasconcelos realizou aquele que seria o seu “único filme de gênero” (F. Lobo, 2016), a comédia romântica *A bela e o paparazzo* (2010), “um filme menos empenhado socialmente, mas que, de uma maneira leve, aborda a fama efêmera e fútil que as novelas trazem às vedetas” (F. Lobo, 2016) e a alienação produzida pelas TVs.

Voltando a carga à crítica social, *Os gatos não têm vertigens* (2014), trata da crise por que passou Portugal, entre 2011 e 2015, num momento histórico em que o país estava sob um governo situado à direita e da “necessidade de dar oportunidade às pessoas, a chance para desenvolverem os seus talentos” (F. Lobo, 2016).

A chance de ter oportunidades é, para Vasconcelos, complementar à vida digna que todos merecem. “Eu costumo dizer que uma sociedade, para ser digna, tem que dar mais oportunidades às pessoas” (F. Lobo, 2016), pondera. *Os gatos não têm vertigens* é também sobre “a importância da solidariedade, de acreditar no outro e de ajudar o outro a acreditar em si próprio” (RTP, n.d.).



Para Manuel Halpern (2014), o filme *Os gatos não têm vertigens* “É uma história de vida, mais próxima de *Jaime* do que de *Call girl* ou *A bela e o paparazzo*, até porque reincide na vasta temática da adolescência” (2014). E se Vasconcelos retorna, digamos, à temática juvenil em geral, em específico também se repetem vários dos problemas evidenciados na película realizada em 1999.

Inspirado numa história real vivida na região de Aveiro (SIC Notícias, 2014a), Vasconcelos aborda, ao mesmo tempo, a situação da marginalização da juventude suburbana e a solidão da velhice. Sob estes temas, o problema de todo Portugal: a crise, “presente nos pormenores, do vizinho que perde o emprego e é obrigado a voltar à terra, da casa que não se consegue vender, do talho que abre falência” (Halpern, 2014).



Figura 17 – Imagem promocional do filme *Os gatos não têm vertigens* (2014)<sup>45</sup>

A partir daí, um conjunto de adversidades acabam empurrando o jovem protagonista para o mundo da delinquência: o álcool e a violência do pai endividado, que culminam na expulsão do garoto de casa, o abandono por parte da mãe. O paradoxo é que, levado a praticar pequenos crimes, o jovem acaba por encontrar, do encontro com uma de suas vítimas, a idosa viúva, o caminho para a redenção, com tolerância, respeito, amor e confiança. E tudo passa a ser aprendido, como inclusive no momento em que surge uma conversa no bar sobre a

---

<sup>45</sup> Extraída de: <http://www.festadoavante.pcp.pt/2015/os-gatos-nao-tem-vertigens>.

ditadura salazarista, a violência deste regime de exceção dos direitos e a liberdade, num exercício da memória que pode soar também como um alerta contra um mal que deve ser combatido a todo custo.

Dos trabalhos mais recentes de António-Pedro Vasconcelos, *Amor impossível* (2015), segundo o próprio autor, “é um filme que tem menos componente social, é um filme sobre a violência conjugal, a paixão levada a extremos” (F. Lobo, 2016), sentencia.

De fato, a obra não se pretende ocupar muito da temática dos direitos Humanos. Embora baseada em fatos reais, neste caso uma “uma história de paixão e crime sucedida em Viseu entre um casal de namorados” (Barros, 2015), aborde, entre os seus temas, a violência contra a mulher. Ou, como nas palavras de Vasconcelos: “o filme é um reflexão sobre o amor, são variações sobre o amor, o amor incondicional e a paixão” (Barros, 2015).

O amor, ou o que resta dele é maduro, representado pelo casal de policiais, os atores Soraia Chaves e Ricardo Pereira. A paixão, inconsequente, é também jovem, destemida, representada pelos jovens atores José Mata e Victoria Guerra. É também da juventude de Cristina, interpretada por Victoria Guerra, o desejo de viver um amor total.

#### Resultado da análise temática

Filme	Direito / violação
Amor impossível	Violência contra a mulher
Os gatos não têm vertigens	Abandono e violência em ambiente familiar; crise econômica; desemprego; direito à memória e à verdade e combate à tortura; direitos dos idosos; marginalização e delinquência juvenil; uso de bebidas alcólicas e cigarro
A bela e o paparazzo	Alienação; invasão da vida privada
Call girl	Corrupção e crise moral
Os imortais	Crime de guerra; descolonização da África; direito à memória e à verdade; trauma de guerra; violência contra a mulher
Jaime	Abandono; aborto clandestino, degeneração familiar; desemprego; exploração sexual; pobreza; precarização do trabalho; trabalho infantil; uso de bebidas alcoólicas, cigarro e drogas; violência contra a criança

Tabela II – Abordagem de direitos Humanos e/ou de violações contida na obra de António-Pedro Vasconcelos a partir do filme *Jaime*, de acordo com a análise temática<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Elaborada após o visionamento dos filmes e segundo a Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948 (1998).

O policial Marco, vivido por Ricardo Pereira, é um cético que enxerga o mundo como um lugar que não é perfeito, onde a ignorância encontra a felicidade. Esse pensamento segue direção oposta em relação às ideias de Vasconcelos. Para o realizador “devemos caminhar sabendo que nunca se atinge a sociedade perfeita, mas não é por isso que devemos nos conformar com a imperfeição” (F. Lobo, 2016).

*Call Girl* e *A bela e o paparazzo* foram premiados, em Portugal, com o Globo de Ouro para melhor filme (Vasconcelos, 2012). Além dessas premiações, em 1984, com o filme *O lugar do morto*, obra que também alcançou sucesso comercial, tendo conseguido atingir os 270 mil espectadores e manter-se, durante 26 anos, como o filme português com maior audiência em Portugal, Vasconcelos seria, ainda, premiado pela Federação Portuguesa de Autores e pelos *Festivais de Huelva e Moscou* (Caminhos Film Festival, 2014). *Os gatos não têm vertigens* conquistou nove troféus dos quinze em disputa nos prêmios Sophia 2015 (Público, 2015).

#### 4.6.2 Apresentação e descrição da entrevista realizada com o cineasta António-Pedro Vasconcelos

A entrevista, a seguir descrita, foi realizada no dia 17 de março de 2016, na residência de António-Pedro Vasconcelos, em Lisboa. As questões/perguntas estão sempre em negrito.

Em linhas gerais, pode-se dizer que a entrevista foi norteadas pelas seguintes dimensões de análise: Histórias de vida, formação, primeiras experiências profissionais, a filmografia e a postura crítica e cidadã de Vasconcelos.

#### **Fale um pouco sobre a sua infância, juventude e família. Havia alguma disponibilidade para a arte?**

**ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS** Sim. Desde muito novo que os meus pais (nós éramos três irmãos, eu era o irmão do meio), e desde muito novo que eu manifestei, digamos, por um lado curiosidade e por outro algum jeito e alguma apetência para várias, digamos, disciplinas artísticas. Por um lado, quando era muito novo, aí por entre uns dez e onze anos, tinha um amigo em Leiria, onde eu nasci, que... e onde depois mudei-me para Coimbra, porque o meu pai era juiz, e portanto eu estava em Leiria, nasci em Leiria, depois meu pai quando, eu tinha sete anos, mudou para Coimbra e depois, aos 14, viemos para Lisboa.

E eu fiquei com um grande amigo em Leiria e ia passar férias com ele e nessa altura lembro-me, portanto à volta dos dez anos, que o pai dele era melômano, e tínhamos aqueles discos de vinil e ouvíamos imensa música. E eu tinha prazer em ouvir música clássica e por sua vez também jazz. Comecei muito novo e, obviamente, não tocava, mas era sensível à música.

E depois, mais tarde, os meus pais perceberam que eu tinha jeito para o desenho e puseram-me com um professor, mas depois vim para Lisboa e portanto interrompi, mas mesmo assim, ainda fiz uma banda desenhada sobre a história de Portugal quando eu tinha uns dezesseis anos ou dezessete com o qual eu ganhei o meu primeiro dinheiro.

E a primeira coisa que fiz quando ganhei dinheiro foi comprar um livro, um grande livro sobre o Michelângelo e ir a Madri, ao Museu do Prado, ver o Velásquez, que era uma das minhas grandes paixões.

E depois comecei a ler muita poesia, a fazer poesia, e a partir digamos, da adolescência, dos dezesseis anos, o meu universo passou a ser de fato o da ficção. Primeiro através dos livros, romances. Li tudo o que havia pra ler, devorei toda a literatura clássica e moderna, desde o Stendhal, desde o Homero até o Hemingway, Camus, lia tudo, tudo, compulsivamente, e a partir de certa altura o cinema.

Ao princípio, quando era mais novo, não tinha critério, eram os meus pais que me levavam, via algumas comédias portuguesas, etc. A partir do momento em que fui para Lisboa, fui pra Universidade, andei lá a estudar Direito, mas percebi que não me interessava e nessa altura meti-me num cineclube universitário, concorri a um concurso de crítica e ganhei e fiz parte da direção a partir daí, e nessa fase comecei a descobrir de fato o cinema.

E o cinema, apesar de que hoje, sou sobretudo um leitor de livros, não há um dia na minha vida que eu não tenha lido, sou incapaz de viver sem ler. Aliás, acabo de escrever um livro chamado *A companhia dos livros*, que vai ser editado, onde tem uma série de escritos sobre literatura, apresentações de livros, prefácios, entrevistas, artigos sobre livros, mas o cinema como forma de expressão, eu gostava muito de ler histórias, mas sentia que também queria contá-las.

E o cinema pareceu-me desde muito cedo que era a melhor forma de me exprimir. Por um lado porque a literatura, o romance, sendo aquilo que eu mais aprecio, eu considero que o escritor e a escrita é a forma mais nobre de uma pessoa, da humanidade se exprimir.

Acho que nós fomos salvos pela literatura. Apesar de tudo, eu senti, instintivamente, que a literatura era qualquer coisa que me ia fechar numa solidão. A solidão do escritor é uma coisa que eu acho heroica, mas ao mesmo tempo um bocadinho assustadora e que ia puxar para o meu lado mais depressivo.

Eu tenho um lado solar e um lado lunático e portanto eu senti que o que me fascina no cinema é que o cinema lidava com a própria realidade, o cinema filmava a realidade, quer através dos atores ou da paisagem. E isso foi uma coisa que me fascinou, até porque esse lado da solidão do artista dispersa-se um pouco.

O realizador de cinema trabalha com uma equipe, trabalha com pessoas. E os filmes são vistos por pessoas que a gente identifica numa sala. O leitor a gente não sabe que leitor é que tem. Os leitores não se identificam. São anônimos, quase clandestinos. E, portanto, o cinema pareceu-me muito cedo, na minha adolescência, que era aquilo que eu queria fazer. É precisamente por isso.

E eu interessei-me por cinema, inicialmente muito mais através dos atores. Porque havia personagens que certos atores interpretavam, por exemplo, o James Dean, o James Stewart, cujos tipos de personagens que eles interpretavam, me diziam muito. Foram personagens que me ensinaram, por exemplo. Particularmente o James Stewart, porque era um ator fisicamente parecido comigo, fisicamente frágil, mas com uma vontade férrea, inabalável, sobretudo num filme chamado *Mr. Smith goes to Washington*, em que ele se bate até o fim pela justiça e pela verdade.

Foi um filme que me impressionou imenso e portanto eu acabo por chegar ao cinema muito pelo fascínio dos atores. E depois, pronto, fui pra Paris, estive por dois anos em que vi uma média de cinco filmes por dia. Portanto, em dois anos, vi mais de dois mil filmes. Vi toda a história do cinema através da Cinemateca e ao mesmo tempo os filmes recentes, estamos a falar dos anos 1960.

Portanto era uma época absolutamente fantástica em que, ao mesmo tempo em que surgia a chamada *Nouvelle Vague* francesa, os filmes do Truffaut, do Godard, do Chabrol, do Resnais, do Jean Rouch, e, ao mesmo tempo, os últimos grandes filmes dos mestres de Hollywood, do Hitchcock, do Hawks, do John Ford, do Minelli, do Fuller, e, portanto, foi uma época riquíssima.

Eu tinha 21 anos, entre os 21 e os 24 vivi em Paris, e foi de fato a época que fez a minha formação. E por outro lado é preciso não esquecer que em Portugal vivia-se uma ditadura e

um regime repressivo, com polícia política e com censura, em que não se podia ler e ver os filmes que queria. Era um país muito atrasado, muito fechado. Do ponto de vista dos costumes, era um país muitíssimo atrasado.

E portanto, a descoberta de Paris, também sob este aspecto, foi um deslumbramento, a descoberta da liberdade. Penso que são esses anos que fazem de mim o que sou e que me abriram horizontes, que me abriram a cabeça. Eu domino o francês, a minha segunda língua e isso permitia ler e ver os filmes, mesmo com legendas. Paris não era uma cidade que me fosse estranha. Era a minha segunda cidade e segunda pátria. E foram anos decisivos.

### **E o curso de Direito?**

**A-P V** O meu pai e o meu avô foram juízes. Era uma família de juízes. O meu avô, que conheci muito mal, porque morreu quando eu tinha seis ou sete anos. Portanto, tenho uma memória muito difusa, era um personagem bastante extravagante, extraordinário, sobre o qual o meu pai me contava histórias e chamava António-Pedro também, como eu, e marcou-me imenso, apesar de praticamente não ter convivido com ele, mas através das fotografias fiz uma imagem dele, sobretudo quando era mais jovem e através das histórias que o meu pai me contava, o meu avô transformou-se num personagem mítico na minha vida. Mas era juiz o meu avô, o meu pai era juiz e eu, como a minha propensão era para as letras, os meus pais preocupavam-se com o meu futuro, obviamente, o futuro como escritor ou como cineasta era, no mínimo, imprevisível e, portanto, eles insistiram que eu fosse para o Direito e eu fui pro Direito.

Frequentei Direito por dois anos e meio, nem sequer terminei o primeiro ano, porque não me interessava nada, nada. Mesmo nas aulas, tinha sempre um romance escondido debaixo da carteira e estava a ouvir as aulas e a ler um romance, quer dizer, ler poesia ou ler qualquer coisa. E aos 21 anos, emancipei-me, saí de casa, casei-me, tive um filho muito novo e decidi que era o cinema.

E a partir daí, nunca me desviei, apesar de que quando voltei para Lisboa, em 1964, era completamente impossível fazer cinema em Portugal. Completamente impossível. Não havia dinheiro, não havia Liberdade. Portanto eu sabia que ia ter uns anos pela frente, até um dia o regime cair, em que a profissão que tinha escolhido não poderia exercer. E, portanto, fiz muita publicidade, que era uma maneira, digamos assim, de ter um convívio

com o métier e que me ajudou imenso, porque o fato de ter que passar uma mensagem às vezes em 15, 20, 30 segundos, ajudou-me imenso.

Por outro lado, comecei a fazer crítica de cinema. Trouxe para Portugal uma nova visão do cinema, que tinha aprendido com a *Nouvelle Vague*, com os *Cahiers du Cinéma*, com o François Truffaut sobretudo, que depois vim a conhecer e a entrevistar por mais de uma vez. E portanto comecei a escrever crítica, a ir como representante dos jornais nos festivais de Cannes, Veneza, isso permitiu-me viajar. Ia sempre que podia a Paris, porque tinha lá muitos amigos exilados e fui apurando o gosto, quer através da publicidade, quer através da crítica.

Fiz alguns documentários nesse período e fiquei à espera que o regime caísse e que houvesse oportunidade de fazer filmes e fiz o meu primeiro filme ainda durante o que nós chamamos fascismo, o que no fim era um fascismo muito particular, o salazarismo, na altura já era o Marcelo Caetano, que tinha substituído (Salazar) e fiz o meu primeiro filme chamado *Perdido por cem...* que é um filme que começo a fazer em 1970, 71 e que foi estreado em 73.

Nessa altura o regime já tinha abrandado um pouco em termos de civilidade, o regime já estava enfraquecido e foi possível graças à Fundação Gulbenkian, que esteve a apoiar o cinema. Aliás eu fui a Paris com uma bolsa da Gulbenkian, fui o primeiro bolseiro de cinema da Fundação Gulbenkian e depois fiz o *Perdido por cem...* com o dinheiro da Gulbenkian.

A Gulbenkian decidiu apoiar o chamado Cinema Novo português, que é a minha geração, que na altura tinha à volta dos 30 anos e muitos dos meus colegas fizeram o primeiro filme graças ao dinheiro da Gulbenkian. Depois, o regime caiu e, portanto, a partir daí, não fiz nem de perto, nem de longe, os filmes que eu queria.

Acabo de fazer 77 anos, comecei a fazer cinema com 20, portanto em 55 anos fiz agora o décimo filme. É muito pouco. Gostaria de ter feito muito mais. Nós somos um país pobre, com um mercado pobre e com uma política de cinema completamente anacrônica, absurda, porque dependemos totalmente do Estado, como em qualquer regime totalitário.

Obviamente que em Portugal, como no próprio Brasil e em todos os países que não sejam os Estados Unidos, o mercado nacional é insuficiente para financiar o cinema. Portanto, é preciso sempre uma intervenção do Estado. Simplesmente eu discordo da maneira como o Estado apoia o cinema.

O Estado devia criar condições para que houvesse um mercado, mas devia devolver aos produtores a iniciativa. E não é o que faz. O estado arrecada o dinheiro que vem das

televisões, e da distribuição e das várias plataformas, dos DVDs, etc., as taxas, mas como em qualquer ditadura, depois apropria-se desse dinheiro e nomeia pessoas que decidem quem é que deve filmar.

Eu sou totalmente contra isso. Acho que isso é próprio da Coreia do Norte e países totalitários, e, portanto, isso faz com que nenhum realizador possa planejar a sua carreira. Quer dizer, não há nenhuma relação entre o mérito e as oportunidades. Você pode fazer um grande filme, ter um grande sucesso e, no mês seguinte, um júri achar que você não deve filmar.

Aconteceu com colegas meus de estarem dez anos sem filmar. E colegas com qualidade. Ainda há pouco tempo, morreu um colega meu, o Fonseca e Costa, que não acabou um filme, estava a fazer um filme adaptado do Rubem Fonseca, chamado *Axila* e teve dez anos sem filmar, e é um dos mais importantes cineastas portugueses, mas os júris chumbavam-no e ele não podia filmar.

Eu próprio tive anos e anos sem filmar. Houve uma época em que estive oito anos sem filmar e cheguei a pensar em voltar a Paris e desistir. Mas depois conheci um produtor que conseguiu que eu voltasse a filmar em 1999 com o filme *Jaime*. A partir daí tive um pouco mais de facilidade e até de continuidade. Jaime é o meu quarto filme. Portanto, em 16 anos, apesar de tudo, fiz seis filmes. Em quarenta anos fiz quatro ou três. Apesar de tudo, nos últimos tempos, tenho tido um pouco mais de regularidade a filmar.

### **Comente sobre (o livro de autoria de A-P V) *O futuro da ficção*, a criatividade artística e a relação com a América Latina e o Brasil.**

**A-P V** A América Latina conjuga duas coisas: uma ligação com a cultura ocidental, através da presença de Espanha e Portugal e mesmo da proximidade com os EUA e, por outro lado, uma grande vitalidade. São povos que têm uma grande miscigenação cultural - isso é sempre bom - e por outro lado têm uma tradição longa, primeiro de escravatura e depois do domínio de ditaduras, etc.

A América Latina está em convulsão, mas uma convulsão que eu acho que tem um lado positivo, enquanto a Europa está completamente anestesiada, adormecida e morta, a América Latina ferve de vida. Há, digamos, uma vitalidade que pode ser negativa, mas que implica em convulsões. Eu tenho esperança que seja da América Latina que venha qualquer coisa de mais importante que renove a ficção.



Aliás, por um lado, os grandes autores de ficção latinoamericanos são extraordinários, o Borges... enfim, todos os grandes escritores eu conheço muito bem. Por exemplo, há um escritor chamado Onetti... há um livro extraordinário de um escritor que aliás só escreveu dois livros, que é o Juan Rulfo, autor de *Pedro Páramo*, um dos livros que reconhecidamente inaugura uma certa literatura com um enorme poder de fantasia e de fantástico.

Por outro lado, o cinema na América Latina, apesar de estar bastante oprimido pelo cinema americano, é um cinema que teve uma grande vitalidade, sobretudo no Brasil, eu fui amigo do Glauber Rocha, que inclusive morreu em Portugal. Esteve cá no 25 de abril e tive com ele várias vezes. Conheci toda essa geração, o Leon Hirszman, o Cacá Diegues, com quem estive há pouco tempo.

Essa geração foi extraordinária, que depois, com o Collor de Melo, morreu. Mas há filmes brasileiros que tenho visto e que parecem renovar uma nova geração de autores. Tenho visto alguns filmes do cinema argentino que são muito bons, o cinema chileno... foram cinematografias que foram muito vítimas de ditaduras. O cinema chileno teve anos sem aparecer, mas fui amigo do Raoul Ruiz, que chegou a escrever um argumento pra mim, que depois acabou por não se fazer. Conheci-o em Paris, nos anos 1970 e 80.

Entre os escritores, descobri recentemente o Bolaño, que morreu em Barcelona, com 50 anos, há pouco tempo, mas li muitos livros dele e acho-o um escritor absolutamente notável, o Garcia Márquez, toda essa literatura... tenho algum fascínio pela ficção da América do Sul, ao contrário da europeia, que, por exemplo, em termos de romance, a Europa... não é que não haja aqui e ali um escritor... em Portugal há uma geração que nasceu com o 25 de abril que tem escrito livros notáveis: o João Tordo, o Henrique Machado, mas há mais autores que admiro e acho que há uma nova literatura em Portugal, da geração que tem agora 40 anos. Mas, de uma maneira geral, a Europa, que nos anos 1960, sobretudo a França e a Itália, que quer no cinema, quer na literatura, tinha uma importância extraordinária nas nossas vidas.

No livro (*O futuro da ficção*) eu falo nisso, tento analisar, fazer um balanço daquilo que a cultura judaico-cristã e greco-romana, quer dizer, desde a Bíblia e o Homero até hoje e o que se verifica é que houve períodos na História da Humanidade em que tivemos um esplendor de culturas, sobretudo depois do período negro da Idade Média, a partir do Renascimento, quer na pintura da Itália, quer no teatro da Inglaterra, quer depois na ópera

entre a Alemanha e a Itália, os grandes autores. O Mozart até o Verdi, a grande literatura no século XIX, quer o Dickens, quer o Balzac, o Tolstói.

E depois o cinema, sobretudo, o americano do século passado. Mas são ciclos que têm um período de vida de 70, 80 anos, mais ou menos o período de uma vida humana, e que depois entram em declínio. Isso é normal. Estamos a viver numa fase de declínio da ficção.

E o livro termina com uma interrogação. Eu não sei e nem ninguém poderá saber como será o futuro próximo, quando é que surgirá, onde e como surgirá uma nova e grande ficção. Estou a falar da ficção genericamente, que se manifesta quer através do teatro, quer através do cinema, dos livros, da ópera, da pintura e da escultura, como foi o caso do Renascimento e mesmo do século XIX. A grande pintura do Goya, do Jericho, do Delacroix. No fundo era uma maneira de contar histórias através da imagem.

Hoje vejo uma enorme dispersão de ficções através da internet, etc. Há muita gente a contar histórias, mas não há nenhuma ficção federadora. Não há nenhum grande livro, nenhuma grande cinematografia, nenhuma grande literatura, um grande teatro que tenha um papel que teve um Dickens na Inglaterra, um Tolstói na Rússia, um Shakespeare, ou que teve um Michelângelo na Renascença, ou os grandes cineastas como o John Ford, Hitchcock, Rossellini, Orson Welles.

Hoje em dia não há, digamos, um Chaplin. Não há ninguém e nem nenhuma disciplina artística na Europa, sobretudo, mas também em lado nenhum que desempenha um papel que esses grandes autores, que esses grandes artistas desempenharam nessas épocas.

### **O curso de filmologia na Sorbonne.**

**A-P V** O curso de filmologia foi uma coisa inventada por um senhor chamado Gilbert Cohen Séat e depois conseguiu convencer o governo da altura a criar um instituto de filmologia, porque ele estudou a capacidade do cinema de condicionar as mentalidades, os reflexos e os comportamentos das pessoas. Ele achou que o cinema tinha um lado hipnótico que podia ser utilizado de uma maneira positiva ou negativa pelos próprios governos em situações de guerra e o governo criou um curso de filmologia. Li algumas coisas que ele escreveu, mas eu não me interessava. Queria fazer cinema. Simplesmente a Gulbenkian, ao dar bolsas... eu não queria frequentar um curso, porque eu achava que isso era perda de tempo. Queria era ir a Paris.

Naquela altura a *Nouvelle Vague* tinha começado a fazer filmes e o Chabrol dizia que aquilo que era importante na técnica do cinema se aprendia em quatro ou cinco horas. O que é importante para a formação de um cineasta é ver filmes, escolher os seus mestres e ter uma ideia na cabeça. Aliás o Glauber Rocha dizia que o que era preciso era ter uma ideia na cabeça e uma câmara na mão. Fui muito marcado por isso. Achei que ir a Paris e fechar-me numa escola de cinema durante dois anos, aprender as técnicas do cinema, era um desperdício.

Assim como um escritor, para escrever bons romances, deve olhar pra vida, ter algum dom pra escrever e ler muito os escritores do passado e aprender com eles, achei que era mais importante pra mim frequentar a Cinemateca. Se eu pedisse uma bolsa à Gulbenkian: olha quero uma bolsa pra ir ver cinema... não me davam. Dificilmente, me davam. Portanto, descobri que havia esse curso de filmologia, na Sorbonne, o que dava um certo estatuto. Havia um professor que era o Georges Sadoul, que era uma sumidade. Foi o primeiro grande historiador do cinema. E portanto, eu escrevi, pedindo-lhe que fosse o meu mestre. Ele aceitou e, a partir daí, a Gulbenkian deu-me uma bolsa.

De certa maneira, eu usei de um subterfúgio, mas foi utilíssimo pra mim. O curso acabou fechado no primeiro ano em que lá estive e acabei por ter muito poucas aulas. Informei à Gulbenkian, dizendo que era muito importante permanecer em Paris, ainda tendo como mestre Georges Sadoul. Encontrava-o três ou quatro vezes por ano para termos pequenas conversas e para ele assinar os documentos que me permitiam manter a bolsa.

Esse momento foi absolutamente decisivo porque foi aí que fiz a minha formação como homem, como pessoa e a cinematográfica. Ter a possibilidade de ver todos os clássicos e todos os filmes que se faziam naquele momento era uma coisa que em Portugal era completamente impossível. O curso de filmologia foi um pretexto para eu poder ir a Paris.

**Ainda sobre as referências: Truffaut ou Godard? E quanto a André Bazin e a *Cahiers du Cinéma*: o que ficou, na cabeça e na obra, dessa experiência francesa?**

**A-P V** Os Cahiers du Cinéma foram decisivos. Foi através deles que comecei a pensar no cinema de outra maneira, foi uma revolução. O André Bazin, foi, digamos, o pai daquela nova geração, sobretudo do Truffaut. Foi praticamente um pai para o Truffaut. Teve o mérito de perceber que havia ali um gênio. Acho que o Truffaut foi e será para sempre o maior crítico de cinema que alguma vez existiu. Ele juntava paixão à lucidez quase visionária. Ele percebia

quais eram os grandes autores e quais eram os grandes filmes como ninguém. Ele fez uma revisão, praticamente, sobre toda a história do cinema, tudo aquilo que eram os realizadores consagrados. Na altura, em França, o grande realizador era René Clair e ele foi dizer que não: o grande realizador é o Renoir e o Becker. O Renoir na altura, depois de ter ido para os Estados Unidos, perdeu muito da reputação que tinha antes de se exilar.

A crítica dizia que o Rossellini tinha traído a sua obra do passado, os grandes filmes, a trilogia da guerra Roma, cidade aberta, Paisá e Alemanha, ano zero... e portanto foi uma coisa totalmente visionária. Foram os Cahiers du Cinéma que fizeram a minha formação cinematográfica, claramente.

Sobretudo quando começam a falar dos autores, que hoje em dia é uma expressão completamente deturpada. O Truffaut é o primeiro a falar nos autores, que há dois tipos de filmes. Há filmes com um autor por trás e os filmes que são meramente tarefas. A grande luta do Truffaut durante 10 anos foi tentar convencer a crítica da época de que o Hitchcock era um grande autor. Hoje a expressão cinema de autor é utilizada para designar um cinema confidencial, hermético. E tudo o que tem público é cinema comercial.

Ora, isto é uma ironia, porque a partir de meados dos anos 1950 a grande luta do Truffaut foi pra convencer a crítica de que o Hitchcock era um grande autor. E o Hawks. Howard Hawks, enfim, entre outros. E portanto, essa identificação dos autores foi uma coisa absolutamente fundamental. Ou seja, eu durante muitos anos, costumo dizer, não vi um mau filme. Eu ia ver o último filme do Hawks, do Minelli, do John Ford, do Buñuel, do Rossellini, porque eram autores. Com quem nós aprendíamos não apenas a filmar, mas que tinham essa função que os autores têm, que é nos ajudar a interpretar a vida, a interpretar os nossos próprios sentimentos e a interpretar a sociedade. E, portanto, foram os meus mestres.

Eu costumo dizer que o cinema ensinou-me a viver e foi a vida que me ensinou a fazer cinema. É evidente que eu também aprendi a fazer cinema através dos filmes, dos autores que eu gostava. Mas os autores ajudaram-me, sobretudo, a formar o caráter. E depois obviamente, os realizadores que eu mais gostava, eu tentava perceber como é que eles filmavam.

E depois, obviamente quando comecei a fazer filmes, tentava aproximar-me, digamos, instintivamente, mas essa ligação... é muito importante fazer perceber isto. Ou seja, os grandes autores, como os grandes reomancistas, etc., foram aquilo que o Baudelaire chamava *os faróis*. Foram alguém que iluminou, que ajudou as sociedades do seu tempo e as pessoas

a ter, digamos, uma bitola moral sobre os comportamentos sociais e sobre o mundo à sua volta. Isso pra mim foi decisivo. E isso foi feito através dos grandes escritores, dos grandes cineastas, enfim.

Porque não foi pelo fato de eu escolher fazer cinema que a literatura deixou de me marcar. Há autores que me marcaram imenso. Stendhal foi um autor pra mim decisivo, o Hemingway, noutra época e noutro estilo.

A minha formação é muito mais humanista, através da arte, dos grandes autores, dos grandes pintores, o Velásquez, por exemplo, pra mim... E o Shakespeare. Se há alguém que é decisivo na minha formação, é o Shakespeare. Eu acho que há um mundo antes do Shakespeare e um mundo depois do Shakespeare. O Shakespeare foi alguém que fez, digamos, um catálogo das paixões humanas e que nos ajudou a perceber que o mundo, que havia um lado maléfico, que os homens não eram necessariamente virtuosos e que as paixões dominavam as ações humanas.

E se quiser, o Shakespeare introduz o mal na literatura. Não é que ela já não existisse no passado, mas o que é novo no Shakespeare é o mal como protagonista e o fascínio do mal sob as suas várias formas. Todos esses autores ajudaram-me, como posso dizer, a afinar uma visão sobre o mundo, sobre as pessoas, que depois, melhor ou pior, se traduz nos meus filmes.

### **Sobre o cinema e as causas. Há como o cinema ser engajado e não ser panfletário, maçante?**

**A-P V** Eu não gosto do cinema panfletário. Mas também não gosto do cinema escapista, os filmes em que o realizador está, digamos, ausente da sociedade, que os filmes não refletem, de alguma maneira, aquilo que se passa no seu tempo e à sua volta. Sobretudo em períodos de crise, como são os tempos que nós estamos a viver. Eu não consigo conceber que um autor se alheie àquilo que vê à sua volta.

Por outro lado, há alguns filmes, em algumas épocas em que o cinema, como a literatura, como o teatro, tiveram um papel decisivo na forma como a sociedade se viu e inclusivamente na mudança de comportamentos. O Neorrealismo, por exemplo, teve um papel muito importante na sociedade italiana. A própria *Nouvelle Vague* teve um papel importante.

Eu costumo dizer que a ficção, e o cinema em particular, tem que ser reflexo e reflexão. Os filmes da *Nouvelle Vague*, por exemplo, deram tradução, eram reflexo daquilo que estava

latente na sociedade. As pessoas já não se viam no velho cinema francês. Os filmes já não retratavam a vida, estavam descasados da realidade. E o cinema deu voz àquilo que eram as novas formas de pensar, novas formas de comportamento. E criaram, inclusivamente, novas éticas, novas perspectivas.

O cinema americano em certas épocas, por exemplo, o dos anos 1970, surgiu uma nova geração que não se via no cinema que se produzia e trouxe para o ecrã aquilo que estava latente nas pulsões das pessoas, quer os desejos, os anseios, os temores das pessoas. Por exemplo, os filmes que se fizeram sobre a guerra do Vietnã, que ajudaram as pessoas, digamos, a fazer o luto da guerra. As sociedades que não refletem sobre os seus próprios problemas são sociedades, por exemplo, no caso português, não há um único filme sobre a guerra.

Eu fiz um filme, não sobre a guerra, nunca consegui, quis fazer um filme sobre a guerra, nunca consegui e fiz um filme sobre o chamado regresso dos heróis, ou seja, os ex-combatentes que, de repente, ficam homens sem uma razão de viver, sem uma causa, um filme chamado *Os imortais*, sobre o trauma dos soldados que foram formatados para acreditar que eram heróis, que estavam do bom lado, e, no dia seguinte, são os maus na fita, *the bad guys*. Há filmes, há cinematografias, há épocas, em que o cinema, como a literatura... o Dickens, por exemplo, ajudou imenso os ingleses a perceber o lado terrível da Revolução Industrial, o que era a pobreza. Inclusivamente, o Dickens tinha uma obsessão com as escolas, que deviam ser uma fonte de aprendizagem e que eram uma coisa com recortes absolutamente sinistros.

Eu acho que a ficção tem esse papel. E a grande ficção, que é uma coisa que eu no livro analiso, é que a grande ficção teve sempre esse papel. A Renascença e mesmo no passado, o teatro grego, o lado do exorcismo que a ficção permite às pessoas fazer é fundamental.

Eu sou incapaz de fazer filmes que não traduzam, de alguma maneira, aquilo que são as minhas preocupações, o que há à minha volta. Fiz o *Jaime* porque percebia que havia um foco de miséria no Vale do Ave e uma chaga social que era o trabalho infantil e sobretudo a exploração do trabalho infantil, que eu achei que era uma coisa chocante, e por isso andei durante dois meses a visitar o Vale do Ave a conhecer, ouvir histórias, a perceber o que era e depois, obviamente, criei a minha ficção. O *Jaime* é sobre isso.

*Os imortais* é sobre os traumas da guerra. *Os gatos não têm vertigens* é um filme que eu acho que passa aquilo que foi e que tem sido a crise brutal que se abateu sobre as pessoas e

eu consegui falar disso, ou pelos menos tentei falar disso, através de dois personagens... depois é preciso encontrar uma ficção, uma história...

**Agora vamos falar sobre as discussões a respeito dos direitos humanos no Brasil. Há dois festivais muito importantes com essa temática, o *Entretodos*, em São Paulo, e a *Mostra Cinema e Direitos Humanos no Mundo*, em todas as capitais e mais mil pontos. Há iniciativas assim na Europa? Há espaço para a discussão sobre os direitos humanos, sobretudo, quando se leva em conta recentes crises, como é o caso do problema dos imigrantes?**

**A-P V** Acho que há imensas organizações que se preocupam com esses vários problemas. Eu, por exemplo, faço parte de uma associação. Não sou ativo, não sou sócio, uma associação chamada APP, que se ocupa dos reformados e das pessoas mais velhas, que são um pouco abandonadas e há imensas organizações.

Há dois problemas graves na sociedade hoje e em Portugal, em particular, que é a realidade que conheço melhor, mas penso que seja o problema da Europa. A Europa foi tomada por burocratas e por dirigentes que tem uma filosofia neoliberal, a hegemonia da Alemanha é perigosa porque tenta impor a todos os povos uma filosofia da austeridade, que é completamente destruidora da questão social, etc.

Acho que os dois grandes problemas são, por um lado, que essas organizações não têm visibilidade e portanto tem muita dificuldade de chegar à opinião pública, em obter fundos, em ter eficácia e eu admiro imenso as organizações que, contra tudo e todos e sem ter meios, continuam a bater por esse tipo de coisas de que você fala.

Aliás, com relação aos direitos sociais, o primeiro direito é o da pessoa viver dignamente, poder ter uma casa onde viver, ter comida e depois, mais do que isso... Isso não basta! Eu costumo dizer que uma sociedade, para ser digna, tem que dar mais oportunidades às pessoas. A sociedade ideal é aquela em que cada um pode desenvolver os seus talentos. Porque eu acho que toda a gente tem um talento.

Uma das mensagens que eu acho que é importante, que passa no filme *Os gatos não tem vertigens* é essa ideia: toda a gente tem um talento, toda a gente tem um dom. Às vezes é preciso descobri-lo e ajudá-lo a desenvolver-se. Devemos caminhar sabendo que nunca se atinge a sociedade perfeita, mas não é por isso que devemos nos conformar com a imperfeição.

O básico é que toda a gente tenha a oportunidade de ter uma vida digna. A segunda coisa é que possa trabalhar e fazer aquilo que tem vocação, pra que tem jeito. Toda a gente tem jeito pra qualquer coisa, nem que seja para fazer sapatos. Toda a gente tem um dom. Nem toda a gente tem um dom criativo, mas toda a gente tem um dom.

A segunda coisa que considero grave na sociedade hoje e que está a por em causa a confiança na democracia, é combater a ideia de que a democracia se esgota no voto. Você poder eleger os seus representantes não chega. O problema hoje é que não há escrutínio, ou seja, não há maneira de pedir contas aos representantes. Você elege pessoas e depois eles tem que prestar contas daquilo que fazem.

A sociedade tem poucos meios para pedir contas aos políticos. Isso é mal porque cria um desencanto na democracia. As pessoas deixam de votar porque a sensação que muita gente tem é que você pode votar, mas a liberdade que lhe resta é de escolher o seu carrasco: quer um carrasco mais musculado e de bigodes ou que um carrasco com farinhas mansas? E isso é terrível, porque, em épocas passadas, foi o que deu origem às ditaduras, de direita ou de esquerda, porque as pessoas descreem na democracia. Votam, votam, votam e depois a vida delas não muda.

As promessas que os políticos fazem não se cumprem e eu acho que ninguém pode conviver com a ideia de que haja alguém com fome ou alguém desempregado. Eu não consigo viver bem, sabendo que à minha volta há pessoas a sofrer pelas coisas mais básicas, que é ter dinheiro para dar primeiro aos filhos, ter um emprego, uma ocupação.

Não é só um problema de sobrevivência, é também um problema de dignidade. Um artista, um criador, não é mais do que qualquer outra pessoa, só que o artista, uma pessoa que tem um meio para comunicar, como é o cinema, não só através do cinema deve fazer passar essas preocupações, como deve servir-se da posição que tem, da visibilidade que tem, do nome que tem, para poder agir noutras áreas. Eu por exemplo criei uma associação chamada *Peço a palavra*, que é o título do filme que falei a pouco, do James Stewart, do Frank Capra, que é o *Mr. Smith goes to Washington*, em Portugal chama-se *Peço a palavra*.

E eu criei a associação com esse nome porque foi criada sobretudo para defender a TAP, a transportadora aérea portuguesa, a companhia aérea nacional, que ia ser vendida ao desbarato, que, por acaso, foi parar de um americano meio brasileiro, o Sr. Newman. Anteriormente, tinha feito um combate para impedir que a RTP, a televisão pública, fosse privatizada.



Eu não posso me meter em todas as lutas, mas mesmo assim usei o meu nome, a minha visibilidade para dar a cara por esses dois movimentos. Mas sou um apoiante causas como morte assistida, o acordo ortográfico, o TIP, o novo tratado transatlântico, que eu acho que é uma coisa perigosíssima.

Neste momento tenho um filho a viver no Algarve, numa zona em que se preparam para fazer o *fracking* (fratura hidráulica), os furos para explorar a possibilidade de haver petróleo. Vão destruir completamente o equilíbrio ambiental e são dominados por grandes empresas. O interesse para o país é muito reduzido. É um risco de matar, de destruir completamente uma zona que tem o seu equilíbrio ecológico e e que vive, exclusivamente, do turismo, da pesca, etc., a troco de uma coisa que é completamente insegura de existir, que é a descoberta do petróleo.

O risco de destruir completamente o equilíbrio ecológico, a sobrevivência das pessoas, das espécies animais e vegetais, etc. Sobretudo a vida das pessoas locais, que é o turismo, aquela zona vive exclusivamente do turismo de estrangeiros que procuram o Algarve como uma zona selvagem no bom sentido, onde se vive bem. A ponderação entre as vantagens e os efeitos negativos é claramente em desfavor dessa exploração. Eu dou a cara por uma série de causas que me parecem justas e acho que em Portugal há esse défice.

Os artistas, os criadores, os atores, deviam servir-se da sua popularidade para dar a cara por causas que os transcendem. Repare, uma coisa que credibiliza essas lutas é que, eu por exemplo, ao bater-me pela TAP, as pessoas sabem que eu não tenho interesses na TAP. Uma coisa é eu bater-me pelos meus interesses enquanto cineasta, e que devo bater-me, obviamente que sim, as causas da cultura e tudo isso. Outra coisa é bater-me por causas que a mim não me trazem nenhum benefício. É pura e simplesmente aquilo a que nós chamamos cidadania.

Como cidadão tenho o direito, o dever e a obrigação. Isso é, a meu ver, a única coisa que pode vir a salvar a democracia. Eu acredito na democracia. Pra mim a coisa mais importante é que haja de fato um escrutínio público da ação ou da inação dos governantes e de tudo que decore daí, como a corrupção, a submissão do interesse público aos interesses privados. Os políticos são cada vez mais pessoas que têm uma espécie de emprego transitório. A falta de pudor com que muitos políticos, depois de quatro ou cinco anos de governo, saem do governo para irem para empresas privadas, algumas das quais eles ajudaram no governo.

Isso é um fenómeno, não é só português. No vosso país, o Brasil, também tem esse problema. E eu acho que isso é muito perigoso porque com toda a espécie de dificuldades com que a Europa está a debater, com a instabilidade que há hoje em dia no mundo e com a falta de previsibilidade daquilo que possa vir a acontecer, a desordem social pode vir a favorecer, digamos assim, um apoio popular à ditadura.

Ou seja, se a experiência da democracia dá mau exemplo, é muito fácil, nós não podemos ter a memória curta, isso aconteceu na América Latina, aconteceu na Europa, aconteceu em Portugal. Nós tivemos 48 anos de ditadura, quase meio século. Precisamente porque a República e a democracia parlamentar falhou. A Alemanha a mesma coisa, na Itália a mesma coisa. E não foi a tanto tempo isso, foi a há uma geração.

**Em relação ao filme Jaime, enumerei uma série de violações: trabalho infantil, exploração do trabalho infantil...**

**A-P V** Mas o miúdo do Jaime é um personagem atípico, porque ele próprio decide trabalhar para ajudar os pais. Fiz o filme a pensar no *Ladrões de bicicletas*. Pensei o que que faria o miúdo do *Ladrões de bicicletas* se o pai não conseguisse recuperar a bicicleta e ficasse desempregado e, por causa disso, se separasse da mulher. Se calhar, o miúdo ia tentar trabalhar, para ajudar o pai a comprar uma bicicleta. E foi isso que me fez partir para o Jaime.

O personagem do miúdo é um personagem atípico, porque é ele próprio, ele não é forçado pelos pais, ele próprio quer trabalhar, clandestinamente, esconde aos pais, mas por uma razão generosa. Já os outros personagens todos à volta, o Luís, etc. Aí sim, é claramente, exploração. Não quer dizer que o miúdo não é explorado. O miúdo é explorado. Simplesmente, a motivação dele é um bocadinho atípica.

O universo que descrevo, aliás, desde a cena do princípio, quando os miúdos estão na padaria, a trabalhar clandestinamente à noite, isso acontecia. Eu estive no Vale do Ave a informar-me, uma zona perto do Porto em que, com a adesão à Europa, a maior parte das empresas têxteis e de calçado faliram e lançaram um monte de gente no desemprego e os miúdos eram, muitas das vezes, o único sustento da família. Os próprios pais pediam para empregar os filhos e isso foi uma coisa trágica.

Hoje em dia está atenuado, mas naquela altura foi uma coisa que me chocou. Havia uma cultura, no passado, em que os miúdos não iam à escola porque precisavam ajudar os pais na lavoura, no trabalho do campo. Os miúdos com doze, treze anos tinham uma escolaridade

mínima e iam ajudar os pais na lavoura e ficavam eles próprios tomando conta do negócio. É uma coisa um bocado violenta, cruel e inaceitável, mas aí não há a exploração comercial do trabalho das crianças.

É evidente que, depois do 25 de abril em Portugal, depois da Revolução, fez-se muito. Por exemplo a escolaridade obrigatória até ao décimo segundo ano... teve até o nono ano, depois até o décimo segundo. E mesmo assim, apesar de ser obrigatório ir à escola, há muitos miúdos que não vão. E os próprios pais não favorecem isso. Até porque tem muita gente que pensa assim: eu vou tirar um curso pra quê? Não me serve pra nada, vou pro desemprego.

Não basta criar essas obrigações. É preciso depois que a sociedade dê condições para que as pessoas desenvolvam os seus talentos, desenvolvam aquilo que aprenderam. É como as prisões. As prisões, entre outras coisas, devem ter uma uma função de reintegração social. E você pode fazer esse trabalho nas prisões. Não só a certos indivíduos dar-lhes um métier, como haver toda uma pedagogia, etc. Mas depois, se eles saírem cá fora e não há emprego, pra que que serve você estar a tentar educar as pessoas?

E no caso das crianças e dos jovens, é a mesma coisa. Jovens que sabem que no futuro não vão poder ou muito dificilmente vão poder usar aquilo que aprenderam leva as pessoas a decidirem e escolherem vias alternativas, muitas vezes ilegais, para sobreviver. É uma coisa que é compreensível, mas não deixa de ser terrível e inaceitável.

**Jaime está no limiar entre a pobreza e a extrema pobreza, o desemprego, a violência contra a criança, principalmente, por conta do padrasto, dos patrões, exploração sexual infantil, exploração sexual da mãe, degeneração familiar, bebidas, cigarro, drogas, aborto. Tem o papel do Estado, representado pelo inspetor...**

**A-P V** O inspetor sente a impotência do trabalho dele. Eu quis marcar isso. Por mais que ele se esforce, a realidade sobrepõe-se. Ele pode tentar andar atrás dos tipos que exploram os miúdos. Isso é bem, porque a exploração do trabalho infantil é uma coisa monstruosa, mas, por outro lado, há muitos miúdos que são o único sustento da família. Para os próprios pais, para eles, um inspetor que impede um filho de trabalhar acaba por ser um elemento negativo.

Se a sociedade não der condições para que os miúdos possam integrar-se à vida e estudar, e divertir-se, que é o que todos devem fazer até a idade adulta, até poderem ser autônomos, se a sociedade não lhes criar as condições pra isso... tem que o inspetor sente-se completamente impotente. O que que ele pode fazer?

A sociedade tem que criar condições pra que, no caso dos miúdos... você vê, o desemprego dos jovens é absolutamente brutal. E, sobretudo, a falta de perspectivas, que isso é uma das coisas que mais mata uma sociedade. Em todas as sociedades os pais sempre pensaram que os filhos poderiam ter uma vida melhor que a deles. E se não houver essa expectativa... E hoje sabem que não vão ter uma vida melhor, sabem que o mais provável é que não tenham sequer uma vida como a deles e que eles próprios fiquem no desemprego.

Por exemplo, na Grécia... eu sou amigo do Fernando Santos, que é o treinador nacional, o seleccionador nacional, viveu na Grécia muito tempo e ele dizia-se “ô António-Pedro, hoje na Grécia o drama já não é dos filhos que vão pra casa dos pais; é dos filhos e dos pais que vão pra casa dos avós”. Avós que são o último salário que têm, que são as reformas e filhos que vão com os pais pra casa dos avós...

Isso é uma coisa absolutamente dramática. Como é que alguém, como é que o mundo, como é que as sociedades, como é que a Europa pode conviver com isso? Quer dizer, está Europa é monstruosa. O que fizeram à Grécia... Que culpa tem um indivíduo que está desempregado, quer dizer, haverá indivíduos que têm culpa, porque se drogaram, porque são irresponsáveis, enfim, nem toda a gente é só vítima. Mas, mesmo esses, não é razão pra serem castigados e dizerem “morra praí”. A sociedade tem que se preocupar com isso.

A ideia de que não há alternativas, que você não pode fazer nada, me revolta. Foi a ideia que a Thatcher começou... Há sempre alternativa. Ou, pelo menos, nós temos a obrigação de a procurar. Nós não podemos nunca, nunca aceitar que situações de injustiça, de opressão, de abuso sejam admitidas. Nós temos que nos bater sempre, mesmo sabendo que nunca se vai chegar à sociedade ideal, e que nunca se vai ter o pleno emprego, eliminar completamente a injustiça, a exploração, etc. O nosso dever é não fechar os olhos a isso.

Tudo aquilo que você enumerou, que aparece no *Jaime*, é um catálogo de violações. E mesmo o final de *Jaime*, pra mim, é ambíguo. Uma coisa que eu gosto é que o Jaime torne-se adulto precocemente e ele pensa, quando o pai se suicida: “Vou ser eu que vou ter que fazer o papel do pai na família e vou tomar conta da minha mãe, vou proteger a minha mãe”. E a mãe pensa também: “Eu vou proteger o meu filho”.

Os dois fazem isso à custa de um sacrifício. Porque ela vai ao talho, porque fica desempregada, e vai se oferecer pra trabalhar com um tipo que sabe que é um pouco tarado. E o miúdo aceita ficar com o papel do velho, que é desempregado e começa a ter um comportamento precoce de mandar nos outros jovens e se for preciso explorá-los. Portanto,

ele consegue comprar a motocicleta, ele safa-se no trabalho, mas à custa de quê? O que que ele vai sacrificar? Deixa-se esse final em aberto.

Ninguém, e muito menos os políticos, e muito menos os intelectuais, e muita gente que tem visibilidade, atores, pessoas que aparecem na televisão, que as pessoas conhecem, mesmo os jogadores de futebol, cantores, têm que usar a sua popularidade e a sua visibilidade para apoiar essas causas e denunciar os abusos.

Eu não sou crente, não preciso de Deus e nem da religião para ter, digamos, solidariedade social. É um imperativo de consciência meu, é uma coisa kantiana. E acho que é obrigação de toda a gente e, em especial, das pessoas que têm visibilidade. E eu tenho alguma visibilidade porque sou conhecido como cineasta. As pessoas conhecem-me, inclusivamente, porque durante alguns anos fui comentador de futebol na televisão e o futebol é o esporte mais popular.

Portanto, as pessoas conhecem-me e eu gosto muito de futebol e achei e acho que tenho que usar essa visibilidade para por ao serviço de causas, não apenas como cineasta, mas também como cidadão.

***Jaime é de 1999, Os imortais é de 2004, Os gatos não tem vertigens é de 2013...***

**A-P V** Mas, entretanto, ainda fiz o *Call girl* e *A bela e o paparazzo*. *Call girl* é um filme sobre... o que me motivou a fazer *Call girl* foi uma reflexão sobre o capitalismo. Não é muito evidente para as pessoas, mas quando eu percebi que o neoliberalismo tinha vencido, depois da queda da União Soviética, a ideia do Fukuyama do fim da história: “O mundo é liberal e o mercado vai resolver o problema de todas as pessoas”. Quando percebi que esse capitalismo predador... atenção, não sou filiado a partido algum, mas sou um homem de esquerda e não sou contra o mercado. Quero poder escolher a minha cerveja. Mas acho que o estado tem um papel fundamental.

Aliás, havia um homem da Revolução Francesa, não lhe poderia chamar filósofo, um homem menos conhecido do que as grandes figuras, o Marat, o Diderot, Montesquieu, o próprio Rousseau, o Danton, etc. Era um homem chamado Lacordele, que disse uma coisa extraordinária: “Numa sociedade onde há ricos e pobres, fortes e fracos, a liberdade oprime e a lei liberta”.

Não se pode deixar, ao chamado mercado a solução de todos os problemas, porque senão o mercado transforma-se na selva. Deixar que cada um faça o que quer, rapidamente

caminhamos para a opressão do mais forte sobre o mais fraco, ou do que tem menos escrúpulos sobre os outros. Eu acredito no Estado como fator de justiça e de garantia de liberdade.

O capitalismo ganhou. E a minha ideia é de que o capitalismo ganhou porque é o que está mais próximo da natureza humana. Do seu lado mais perigoso, a satisfação dos instintos. O homem não é necessariamente bom. O homem tem o dever de por o bem à frente do mal, de combater o mal, de combater as suas próprias paixões ruins, os seus maus impulsos, os maus instintos. Mas o capitalismo favorece os maus instintos das pessoas.

E portanto o filme tem por trás uma reflexão que é a seguinte: “Se o dinheiro passa a ser o valor supremo, se você tem dinheiro, você é superior a quem não tem, você tem mais poder, se o dinheiro é o grande valor e o único valor, o que é que faz com que um juiz, um político, um autarca, um polícia seja honesto? Por que é que ele há de ser honesto? Se ele for desonesto, se ele favorecer a corrupção, ele ganha mil vezes mais do que ganha no seu trabalho”.

*Call girl* é um filme sobre isso. “Por que é que eu não me hei vender também? Por que é que eu hei de ser um polícia honesto? Por que eu hei de ser um juiz honesto? Por que é que eu hei de ser um político honesto? Eu vivo muito melhor...”.

Uma das coisas que a mim me choca um bocado é que, por exemplo, na história da corrupção, as pessoas perseguem o corrupto e não perseguem o corruptor. E o corruptor é tão ou mais responsável por corromper. Mas, normalmente, castiga-se e pune-se o corrupto. E eu acho bem. Mas é preciso ir à procura do corruptor. O *Call girl* é um filme sobre isso.

Depois eu fiz um filme que é o único filme de gênero, uma comédia romântica, *A bela e o paparazzo*, um filme menos empenhado socialmente, mas que, de uma maneira mais leve, é um filme sobre essa coisa da fama que as novelas trazem às pessoas. A novela em Portugal é completamente alienatória, mantem as pessoas completamente adormecidas. E que as aliena dos diversos problemas. E que faz vedetas, as vedetas de telenovela, que às vezes têm vidas de uma futilidade absoluta. É um filme sobre esse tema. É um filme mais leve. Depois, a seguir, *Os gatos*, já falei...

O último filme é um filme que tem menos componente social, é um filme sobre a violência doméstica, conjugal, a paixão levada a extremos. Mas todos os meus filmes, sobretudo a partir de uma certa época, têm essa preocupação de olhar à minha volta.

## **A julgar pelos filmes, pode-se dizer que as mazelas continuam fazendo parte da realidade portuguesa...**

**A-P V** Neste momento, ando à procura de um tema que me permita voltar a falar da sociedade que nós estamos a viver, sobretudo porque acho que os perigos e os abusos estão muito ocultos. A comunicação social está nas mãos de fortes grupos, cada vez mais concentrados, que têm interesses. As pessoas vivem na ilusão de que são informados, e não são informados.

As pessoas são manipuladas como nunca. E têm a ilusão de que a internet dá poder de base. É uma pura ilusão. As pessoas não têm poder por terem no *Facebook* não sei quantos milhares de *likes*.

Eu acho que hoje em dia o poder é completamente cínico. Completamente cínico. Houve um homem, em Portugal, que não vale a pena identificá-lo que disse a um amigo meu, e que foi um homem muito poderoso, que “as pessoas ainda não perceberam que isto é uma guerra”, é um tipo que pertencia à Goldman & Sachs, trabalhava para o Goldman & Sachs, “as pessoas não perceberam que isto é uma guerra e, como em todas as guerras, nós vamos ter que fazer o sacrifício de uma ou duas gerações”. E não se esqueça que o presidente do Goldman & Sachs disse, há uns cinco anos, essa frase extraordinária e aterradora, uma frase digna de Shakespeare. Ele disse: “Nós estamos a fazer o trabalho de Deus”. O presidente do Goldman & Sachs “Nós estamos a fazer o trabalho de Deus”.

Eu acho isso assustador. E é um poder, o que é grave hoje, é que nós não temos um inimigo visível. É um inimigo oculto. O Hitler a gente sabia quem ele era. E depois tomava partido ou não. Mas hoje, quem manda no mundo, não tem rosto. Não tem um rosto. E domina completamente os meios de comunicação social, domina a política, mantém a aparência de democracia, mantém a aparência de que as pessoas têm o poder. Mas esse poder é cada vez mais retirado às pessoas.

Mesmo aquilo que são as grandes chagas sociais, que é o desemprego, a falta de perspectivas, etc., são números. Isso não é visível no dia a dia. As pessoas estão tão preocupadas em sobreviver que já não vêm essas chagas. E um dia isso torna-se explosivo.

Aliás, aquilo que aconteceu à Grécia, eu falei antes da Grécia, do Syriza, eu disse sempre. Se o Syriza falhar, a Europa só tem dois desfechos possíveis: a implosão ou a explosão. Eu acho que o que se passou na Grécia foi trágico. Porque o Syriza teve que capitular. A Europa que estamos a viver nunca poderia deixar que houvesse essa rebeldia.

E repare, o Syriza, o que que eles fizeram? Herdaram uma sociedade onde havia trinta e tal por cento de desemprego, situações de miséria absoluta e foram dizer à Europa “isso não pode continuar, não podemos agravar isso, é preciso fazer qualquer coisa para as pessoas”. E o que disseram foi um não. “Vais à austeridade, têm que pagar as vossas dívidas”.

Nós estamos nas mãos do capital especulativo e por sua vez, as chamadas agências de *letting*, que depois classificam os países. E depois, os países que estão na Zona do Euro não têm margem para gerir a sua própria moeda. Hoje em dia, estamos sujeitos aos ditames de Bruxelas e, particularment,e da Zona Euro. Então você não pode fazer nada. Isto é uma forma cega, ao serviço de uma ideia de austeridade. Nenhum país europeu e, por maioria, os países mais débeis, como a Grécia, como Portugal, como a Irlanda, alguma vez não vão pagar as dívidas. A dívida aumenta todos os anos. E isso é uma forma de dominar as pessoas. Você está dominado pela dívida e vai ter que agravar cada vez mais a miséria social. Aquilo que foi o estado de bem estar social, que foi criado no pós-guerra, para fazer uma espécie de tampão entre a União Soviética e o capitalismo americano, a partir do momento em que a União Soviética entrou em colapso e se desfez, deixou de ser importante.

Pra quaisquer dos tipos que hoje em dia mandam no mundo, os grandes poderes, a partir do momento em que os bancos foram autorizados a transformarem-se em sociedades de investimento e a fundirem-se com as companhias de seguros, a partir daí o mundo ficou completamente desregulado. Isso foi feito pelo Reagan e pelo Clinton. E a partir daí, tudo que é o estado social na Europa são facadas no capitalismo predador que nós temos hoje.

Enquanto houver em Portugal e na Europa um cidadão, que se tiver doente, possa ir por seu pé ao hospital e ser tratado, quer tenha dinheiro, quer não tenha, enquanto houver um português, uma pessoa que possa meter o seu filho na escola pública, tenha ou não tenha dinheiro, isso são facadas pras companhias de seguros. Eles querem acabar com o estado social. Você, se quiser ter saúde, tem que pagar um seguro. Se não tiver dinheiro você é um indivíduo completamente inútil pra sociedade, que pode viver como os sem abrigo, que morra à vontade.

Isto é monstruoso. E voltando, pra terminar, eu não posso, quer nos meus filmes, quer na minha vida como cidadão, ignorar esta realidade e não posso usar o meio que me é posto à disposição, que é o de fazer filmes que chegam às pessoas, para usar fechando os olhos à realidade. Não posso. Meus filmes têm que traduzir isso. E como cidadão, tenho que usar



essa visibilidade, aquilo que o cinema me dá, para pôr ao serviço de causas que combatam essa tendência do mundo de ser dominado pelos mais fortes.



## **Conclusões e desenvolvimentos futuros**

Uma investigação científica é como um leque muito amplo de possibilidades que se oferecem à construção da aprendizagem e da mudança. O assunto cinema poderia remeter ao estudo da linguagem, da dramaturgia ou ao uso da tecnologia, referindo-se, sobretudo, ao impacto do digital, cujo crescimento deu-se “muito no final da década de 90” (Gerbase, 2003, p. 7), apenas para ficar em três exemplos. Ratificando, a decisão é sempre muito difícil, tal qual a própria atividade da realização cinematográfica: ao se optar por um caminho, fatalmente se eliminam todas as demais alternativas.

Num ponto, com certeza, esta dissertação esteve aclarada desde o princípio. Não foi nosso objetivo julgar os princípios que orientam o cineasta, nem tampouco a obra cinematográfica do autor António-Pedro Vasconcelos. Todo filme, qualquer que ele seja, tem o seu valor. Expor-se é um risco. De outro modo, é tão cômodo não se mostrar!

Mas as dúvidas sempre rondaram esta pesquisa. Apesar de toda a riqueza de fontes pesquisadas, foi na entrevista realizada junto ao cineasta português que se encontrou a matéria prima para a elevação de um trabalho minimamente consistente.

A inclinação para o título escolhido guarda, simultaneamente, um significado sintético daquilo que foi pesquisado e constatado e revela, pela junção dos termos cineasta e cidadão, duas dimensões conhecidas de um mesmo indivíduo. E veja-se que, apesar destas facetas serem conhecidas em meio português, por mais insensato que possa parecer, até então não se efetivou nenhuma pesquisa que investigasse a noção de cidadania de António-Pedro Vasconcelos e a preocupação com o tema dos direitos Humanos na sua própria obra cinematográfica.

Foi pela entrevista que se pôde perceber os momentos decisivos da história de vida de Vasconcelos para o desenvolvimento da sua sensibilidade humanista e de sua ação cidadã, que mais tarde, de maneira natural, também impregnaria toda a sua produção artística, sobretudo a fílmica.

Optou-se, portanto, pela descrição da análise temática, uma vez que um dos objetivos deste trabalho é o de estudar a relação entre o cinema de António-Pedro Vasconcelos e a complexa e variada gama dos direitos Humanos. Esta escolha foi fundada, também num certo propósito didático, uma vez que assim se facilitam os debates sobre os filmes em determinados contextos. As muitas lacunas restantes podem ser, num futuro próximo, objeto de aprofundamento num curso de doutoramento.

Nem por isso a presente pesquisa negligencia a indissociabilidade entre o conteúdo e forma da obra fílmica e está alerta à observação de Aumont e Marie (2013) quanto a este tipo de procedimento: “o essencial, para o analista fílmico, é convencer-se que o conteúdo de um filme nunca é um dado imediato, mas deve, em qualquer caso, construir-se (Aumont & Marie, 2013, p. 120).

A percepção que fica, resumidamente, em relação aos filmes estudados de Vasconcelos é de que *Jaime* (1999) e *Os gatos não têm vertigens* (2014) são as obras que abordam o maior número de temas relacionados à problemática dos direitos Humanos, apesar de, mesmo em títulos em que não há tal pretensão, como em *A bela e o paparazzo* ou *Call girl*, sempre se fazer presente a preocupação do autor com a realidade que o cerca.

Em *Jaime*, conforme os dados retirados da Tabela II (p. 70), é possível constatar que são abordados pelos menos doze temas relacionados aos direitos Humanos. São eles: abandono; aborto clandestino, degeneração familiar; desemprego; exploração sexual; pobreza; precarização do trabalho; trabalho infantil; uso de bebidas alcoólicas, cigarro e drogas; violência contra a criança.

No filme *Os gatos não têm vertigens*, ainda de acordo com a mesma fonte, a situação permanece inalterada em termos absolutos, sendo abordados os temas a seguir: abandono e violência em ambiente familiar; crise econômica; desemprego; direito à memória e à verdade e combate à tortura; direitos dos idosos; marginalização e delinquência juvenil; uso de bebidas alcólicas e cigarro.

Coincidentemente ou não, são dois filmes com temática juvenil. E a julgar pela aceitação de ambos, presume-se não ser, de forma alguma, inviável abordar tais temas e, ao mesmo tempo, obter-se sucesso junto ao público e à crítica especializada.

Assistir ao filme *Jaime*, significa estar diante de uma obra duplamente transformadora, quer em relação ao personagem central ou ao próprio expectador, que assiste, sem que nada possa ser feito, a um garoto perder a ingenuidade de uma infância dura e ser tragado, da pior forma, para a vida adulta, com a sensação de que a história apenas se repete.

E se *Jaime* representa um soco no estômago, *Os gatos não têm vertigens*, apesar de algumas situações de violência física, parece querer ser um filme mais apoiado na sutileza do poder de convencimento. A condução dramática, nesta obra, é condizente com a condição de se ter uma idosa como protagonista, um tipo de personagem que se pressupõe possuir maior sabedoria e calma.

Um exemplo que bem ilustra o exposto é o da cena em que a idosa, interpretada pela atriz Maria do Céu Guerra conversa com o jovem, vivido por João Jesus, que decidiu abrigar em seu terraço numa mesa de bar e, ao fumar, é interrompida por um funcionário, que alega ser proibido tal ato. A idosa, fingindo-se de louca, ganha tempo para continuar fumando e rememora os tempos da ditadura salazarista, em que faltavam direitos civis e prevalecia a tortura.

O cinema assume ser, pelo menos na realização de António-Pedro Vasconcelos, um espaço preferencial para a irradiação da educação e da cultura dos direitos Humanos, apropriado para a atualização e deflagração de um debate qualificado, atento à realidade que o rodeia.

Ao término deste trabalho de pesquisa, espera-se, que reste como resultado uma maior divulgação do cinema do realizador português, ao mesmo tempo em que seja dirigida alguma atenção à faceta humanista presente nos filmes, especialmente, na abordagem, por vezes extremamente sutil, da temática dos direitos Humanos. E mais: que a crítica social e a atitude cívica de Vasconcelos sejam um exemplo para o engajamento dos artistas, particularmente daqueles que desfrutam de maior visibilidade e prestígio junto aos media e à opinião pública. Numa era em que se buscam tanto por ídolos, talvez o gesto de Vasconcelos corporifique um modelo a ser seguido.

O Brasil, infelizmente, pouco conhece do cinema de Portugal. Manoel de Oliveira foi uma exceção. Fez muito sucesso, principalmente, em mostras e festivais de cinema. Pode-se dizer também que João César Monteiro é conhecido. No mais, hoje em dia sabe-se da existência de alguns outros poucos cineastas, tais como Pedro Costa, João Pedro Rodrigues e Miguel Gomes. Sobre Vasconcelos, praticamente não há informação no país.

Mas António-Pedro Vasconcelos não é um cineasta qualquer. Surgido no contexto do Novo Cinema português e ainda em atividade, do alto dos seus 77 anos, é um realizador que resiste. Os tempos mudaram e, conforme Jean-Claude Carrière assinalou, “a montagem e os efeitos especiais predominam atualmente no cinema” (Carrière, 1995, p. 122), onde a linguagem, encarcerada, transforma-se em gramática (Aumont et al., 2005, p. 157) e oprime a arte.

Mesmo assim, numa coisa a sétima arte mantém-se intacta: a magia. Isso talvez, porque como já foi dito há muito tempo, “o cinema ensina-nos, pelos seus processos mecânicos, que o drama e a procura de equilíbrio, sucessivamente condicionada e desencadeada por esse

drama, constituem o destino permanente do universo” (Faure, 2010, p. 64). A missão da ficção, como diria António-Pedro Vasconcelos. Fazer sonhar e ao mesmo tempo por-nos num estado de reflexão sobre as nossas próprias existências. E isso independe, por exemplo, do gênero. Charlie Chaplin consolidou uma boa lição a esse respeito com as suas comédias. Não há assunto, por mais árido, enfadonho, triste, traumático ou sombrio que possa parecer, que não seja possível de ser abordado pelo viés do lúdico. A(s) leitura(s), decerto, varia(m) em função do grau de literacia individual.

O realizador português é, acima de tudo, um leitor, um amante das letras. Como tal, acabou desenvolvendo talento para a escrita no jornalismo, na crônica, na crítica e no roteiro de cinema. Talvez seja essa a razão, afinal, pela qual a sua linguagem seja tão discreta (embora no começo da carreira tenha abusado do receituário da *Nouvelle Vague*, com câmera na mão e muitos planos sequência) e se sobressaía tanto as tramas, não só as escritas apenas por ele como as elaboradas em parceria.

O *script*, para Vasconcelos, é um importante ponto de partida para a realização cinematográfica. Ele partilha da mesma opinião de Doc Comparato, para o qual “o roteiro é o início de um processo visual, e não o final de um processo literário” (D. Comparato, 2000, p. 20).

Conforme Vasconcelos, é no roteiro que se inicia a direção dos atores (Halpern, 2015, p. 17) e cujos personagens têm que ter boas falas, evitando de ser “uma simples paráfrase da imagem” (Martin, 2003, p. 178) e ser indivíduos interessantes, com muitas qualidades e defeitos. Os personagens, heróis, anti-heróis ou vilões, têm que ser intrigantes não só para o público, como para a dinâmica interna das tramas.

E é assim que o cinema de António-Pedro Vasconcelos, fazendo alusão a uma metáfora, digamos, cinematográfica, é reflexo da sua própria vida, da realidade que o cerca e do seu modo de pensar e de se confrontar, nem sempre comodamente, com o mundo. Do sonho à luta, o desejo permanente de uma vida digna, plena de direitos, que se possa estender a todo o ser Humano, seu semelhante.

Arte e vida em amálgama. “O cinema ensinou-me a viver. E foi a vida que me ensinou a fazer cinema” (Halpern, 2015; F. Lobo, 2016), assim declarou o artista certa vez a frase que sempre teima em ser proferida.

É curiosa a quase contradição de realizar filmes de caráter autoral sem se distanciar do diálogo com o público, mas também fazendo um tipo de cinema praticamente sem

concessões escapistas, porque não importa ao cineasta, simplesmente contabilizar filmes que não levem a qualquer tipo de crítica. Ainda que o preço a pagar por tal postura seja o de ter levado a cabo tão poucas obras, numa carreira que se prolonga por mais de cinquenta anos.





## Referências

- 39ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. (2015). Kilas, o mau da fita. Retrieved from <http://39.mostra.org/en/filme/3767-Kilas,-o-Mau-Da-Fita>
- Alves, H. R. (2006). Lisboa de ontem e de hoje [Web log post]. Retrieved from <http://www.amarcord.blogspot.pt/2006/07/lisboa-de-ontem-e-de-hoje.html>
- Andrade, L. A. B., Silva, E. P. da, & Passos, E. (2007). O que é ser Humano? *Ciências & Cognição*, 12, 178–191. Retrieved from <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cc/v12/v12a17.pdf>
- Angelo, V. A. de. (2009). Estado Novo em Portugal: Regime salazarista foi marcado pelo autoritarismo. Retrieved April 27, 2016, from <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/estado-novo-em-portugal-regime-salazarista-foi-marcado-pelo-autoritarismo.htm>
- APP. (n.d.). Portal da Associação Peço a Palavra. Retrieved March 1, 2016, from <http://www.associacaopecoapalavra.org.pt/index.php>
- Arruda, R. (2016). Extrema-direita avança com ódio aos direitos Humanos, diz filósofo [Web log post]. Retrieved February 3, 2016, from <http://politica.estadao.com.br/blogs/roldao-arruda/extrema-direita-avanca-com-odio-aos-direitos-humanos-diz-filosofo/>
- Augusto, I. R. (2008). Neo-realismo e cinema novo: A influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. *Intercom - Revista Brasileira de Ciências Da Comunicação*, 31(2), 139–163. Retrieved from <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/173/166>
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2005). *A estética do filme* (3ª ed.). Campinas: Papirus.
- Aumont, J., & Marie, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema* (1ª ed.). Campinas: Papirus.
- Aumont, J., & Marie, M. (2013). *A análise do filme* (3ª ed.). Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Barros, E. de. (2015). Amor Impossível: As consequências da paixão. Retrieved May 4, 2016, from <http://observador.pt/2015/12/24/amor-impossivel-as-consequencias-da-paixao/>
- Barros, E. de. (2016). Axilas: A despedida de José Fonseca e Costa. Retrieved May 6, 2016,

- from <http://observador.pt/2016/05/05/axilas-despedida-jose-fonseca-costa/>
- Benevides, M. V. (2000). *Educação em Direitos Humanos: De que se trata?* São Paulo. Retrieved from <http://hottopos.com/convenit6/victoria.htm>
- Bernardet, J.-C. (2001). *O que é cinema* (1ª ed.). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Bertrand. (n.d.-a). Porque é que as mulheres não gostam de futebol? - António Pedro Vasconcelos - Bertrand Livresiros. Retrieved February 26, 2016, from <http://www.bertrand.pt/ficha/porque-e-que-as-mulheres-nao-gostam-de-futebol?id=102395>
- Bertrand. (n.d.-b). Serviço público interesses privados - António-Pedro Vasconcelos - Bertrand Livresiros. Retrieved March 1, 2016, from <http://www.bertrand.pt/ficha/servico-publico-interesses-privados?id=102428>
- Brendler, G. (2016). Agenda conservadora no Congresso ameaça direitos Humanos, diz Anistia. Retrieved May 9, 2016, from <http://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/02/1742380-agenda-conservadora-no-congresso-prejudica-direitos-humanos-diz-ong.shtml>
- Briselance, M.-F., & Morin, J.-C. (2011). *Gramática do cinema* (1ª ed.). Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Cabral, M. (2016). António-Pedro Vasconcelos: Realizador. Retrieved April 15, 2016, from <http://portugalfantastico.com/antonio-pedro-vasconcelos-realizador/>
- Caminhos Film Festival. (2010). Crônica novo cinema português, porquê? Retrieved April 26, 2016, from <http://caminhos.info/pt/novo-cinema-portugues-porque/#.Vx9l4vkrLIU>
- Caminhos Film Festival. (2014). 20 Anos: O lugar do morto. Retrieved April 18, 2016, from <http://caminhos.info/pt/20anos-o-lugar-do-morto/#.VxUWDfkrLIU>
- Carrière, J.-C. (1995). *A linguagem secreta do cinema* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Chabrol, C. (2010). *Como fazer um filme* (2ª ed.). Lisboa: Dom Quixote.
- CineDica. (n.d.). Filme A bela e o paparazzo. Retrieved May 5, 2016, from <http://www.cinedica.com.br/Filme-A-Bela-E-O-Paparazzo-23589.php>
- Cinema Português. (2010). O lugar do morto. Retrieved May 5, 2016, from <http://www.cinemaportugues.info/2010/08/o-lugar-do-morto/>
- Cinept. (n.d.-a). Aqui d'el rei! Retrieved May 5, 2016, from <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/760/Aqui+d'El+Rei!>

- Cinept. (n.d.-b). Oxalá. Retrieved May 5, 2016, from <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/2054/Oxal%C3%A1>
- CIVITAS - Associação para a Defesa e Promoção dos Direitos do Cidadão. (2001). *Em busca do Humano: Antologia filosófica*. Unpublished manuscript.
- CMTV. (2013). Estreia de António Pedro Vasconcelos no “Mercado” - Futebol CMTV - Correio da Manhã. Retrieved April 16, 2016, from <http://cmtv.sapo.pt/futebol/detalhe/estreia-de-antonio-pedro-vasconcelos-no-mercado.html>
- Comparato, D. (2000). *Da criação ao roteiro* (5ª ed.). Rio de Janeiro: Rocco.
- Comparato, F. K. (2000). A Humanidade no século XXI: A grande opção. Coimbra. Retrieved from <http://hottopos.com/convenit2/compara.htm>
- Corrêa, T. (n.d.). Seis filmes do lendário cineasta Georges Méliès para download ou visualização on-line. Retrieved November 28, 2015, from <http://www.revistabula.com/702-seis-filmes-do-lendario-cineasta-georges-melies-para-download-ou-visualizacao-on-line/>
- Costa, J. B. da. (2007). *Cinema português: Anos Gulbenkian* (1ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Cinemateca Portuguesa.
- Costa, A. (1978). *Breve história do cinema português (1896-1962)* (1ª ed.). Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, Secretaria de Estado da Investigação Científica, Ministério da Educação e Investigação Científica. Retrieved from <file:///C:/Users/Colombo/Downloads/bb11.pdf>
- Cunha, P. (2010). Um buraco chamado Portugal: A “europeização” da geração do novo cinema português (1962-74). *Revista Estudos Do Século XX*, (10), 183–203. [http://doi.org/http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622\\_10\\_11](http://doi.org/http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622_10_11)
- Económico. (2015). Acordo ortográfico passa a ser obrigatório em Portugal. Retrieved May 10, 2016, from [http://economico.sapo.pt/noticias/acordo-ortografico-passa-a-ser-obrigatorio-em-portugal\\_218195.html](http://economico.sapo.pt/noticias/acordo-ortografico-passa-a-ser-obrigatorio-em-portugal_218195.html)
- Edgar Marcelino. (2010). Kilas, o mau da fita. Retrieved from <http://filmesportugueses.com/kilas-o-mau-da-fita/>
- Eduardo, C. (n.d.). Crônica de um verão: Reflexo e intervenção de seu próprio tempo. Retrieved January 8, 2016, from <http://www.contracampo.com.br/60/cronicadeumverao.htm>

- Entretodos. (2015a). Entretodos 8. Retrieved November 29, 2015, from <http://www.entretodos.com.br/Home/Regulamento/>
- Entretodos. (2015b). Festival de curtas metragens de direitos Humanos. Retrieved November 30, 2015, from <http://entretodoscurtas.tumblr.com/>
- Entretodos. (2016). Entretodos: 9º Festival de curtas-metragens de direitos Humanos. Retrieved April 26, 2016, from <http://www.entretodos.com.br/>
- Espinal, L. (n.d.). *Consciência crítica diante do cinema* (1ª ed.). São Paulo: LIC Editores.
- Euronews. (2014). Português é a quarta língua europeia mais falada no mundo. Retrieved May 10, 2016, from <http://pt.euronews.com/2014/02/19/portugues-a-quarta-lingua-mais-falada-no-mundo/>
- Faure, E. (2010). *Função do cinema e das outras artes* (1ª ed.). Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Freitas, A. (2014). 11 documentários que vão mudar sua visão do mundo. Retrieved November 30, 2015, from <http://revistagalileu.globo.com/Cultura/Cinema/noticia/2014/07/11-documentarios-que-vao-mudar-sua-visao-do-mundo.html>
- Fundação Oriente. (2015). Lista de filmes do Ciclo de Cinema CPLP: Delegação em Timor-Leste. Retrieved May 5, 2016, from <http://agendaculturaldili.blogs.sapo.tl/14914.html>
- Gerbase, C. (2003). *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica* (1ª ed.). Porto Alegre: Edipucrs.
- Grilo, J. M. (2010). *As lições do cinema* (1ª ed.). Lisboa: Edições Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Halpern, M. (2014). Visão: Os gatos não têm vertigens, de António-Pedro Vasconcelos. Retrieved May 5, 2016, from <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/cinema/os-gatos-nao-tem-vertigens-de-antonio-pedro-vasconcelos=f795766>
- Halpern, M. (2015, December 9). Entrevista António-Pedro Vasconcelos: Do amor e das causas. *Jornal de Letras, Artes E Ideias*, 16–18.
- IMDb. (n.d.-a). Amor Impossível (2015). Retrieved May 4, 2016, from <http://www.imdb.com/title/tt4603080/>
- IMDb. (n.d.-b). António-Pedro Vasconcelos - IMDb. Retrieved February 23, 2016, from <http://www.imdb.com/name/nm0890367/>
- IMDb. (n.d.-c). Georges Méliès - IMDb. Retrieved November 28, 2015, from

- [http://www.imdb.com/name/nm0617588/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0617588/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)
- IMDb. (n.d.-d). José Leitão de Barros - IMDb. Retrieved April 27, 2016, from <http://www.imdb.com/name/nm0500749/>
- IMDb. (n.d.-e). Raoul Ruiz - IMDb. Retrieved April 12, 2016, from <http://www.imdb.com/name/nm0749914/>
- Infopédia. (n.d.-a). António Pedro Vasconcelos. Retrieved March 1, 2016, from [http://www.infopedia.pt/\\$antonio-pedro-vasconcelos](http://www.infopedia.pt/$antonio-pedro-vasconcelos)
- Infopédia. (n.d.-b). Aurélio da Paz dos Reis. Retrieved April 26, 2016, from [http://www.infopedia.pt/\\$aurelio-da-paz-dos-reis](http://www.infopedia.pt/$aurelio-da-paz-dos-reis)
- Infopédia. (n.d.-c). Leitão de Barros. Retrieved April 27, 2016, from [http://www.infopedia.pt/\\$leitao-de-barros](http://www.infopedia.pt/$leitao-de-barros)
- Instituto Camões. (2016). Potencial económico da língua portuguesa. Retrieved May 10, 2016, from <http://www.instituto-camoes.pt/exposicoes-para-itinerancia/potencial-economico-da-lingua-portuguesa>
- Kennedy, L. H. (2006). A resolução dos conflitos e os direitos Humanos no melhor dos mundos. In *Imaginar a paz* (1ª ed., p. 350). Brasília: Unesco, Paulus Editora.
- Lobo, F. (2016). Entrevista António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Unpublished manuscript.
- Lobo, J. (2013). *Do argumento à cena: Cinema em processo colaborativo no ciberespaço* (Master's thesis, Universidade de Aveiro). Retrieved from <http://ria.ua.pt/bitstream/10773/12363/1/Tese.pdf>
- Lopes, C. (1998). *Comunicação e ludicidade: Tese de doutoramento [Texto policopiado]* (Doctoral dissertation, Universidade de Aveiro). Universidade de Aveiro.
- Lopes, C. (2003). *Direitos Humanos em acção* (1ª ed.). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Lopes, C. (2015). *Os media na lógica dos seus efeitos/ lição 7 - Programa da Unidade Curricular de Teoria dos Media do Plano de Estudos do Mestrado em Comunicação Multimédia da Universidade de Aveiro*. Aveiro.
- Lopes, C., Monteiro, A., & Silva, A. (2014). A barrigada de Natal da SIC K. In *Avanca Cinema 2014* (1ª ed., pp. 1339–1345). Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.
- Lopes, C., Monteiro, A., Silva, A., & Oliveira, A. P. (2015). Design de ludicidade coparticipativo com crianças: Uma teoria na coconstrução da literacia mediática. *Literacia, Media e Cidadania - Livro de Atas do 3º Congresso*, 110–132. Retrieved from [http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs\\_ebooks/article/view/2229](http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2229)

- Lopes, C., & Pereira, H. (2011). Literacia, comunicação e cidadania: A televisão como parte da solução, o caso do canal K SIC. *Congresso Nacional Literacia, Media E Cidadania*, 335–346.
- Mamet, D. (2010). *Sobre direção de cinema* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Marcelino, E. (2008a). Call girl, um filme de António-Pedro Vasconcelos. Retrieved May 5, 2016, from <http://filmesportugueses.com/call-girl/>
- Marcelino, E. (2008b). Jaime, um filme de António-Pedro Vasconcelos. Retrieved May 5, 2016, from <http://filmesportugueses.com/jaime/>
- Marcelino, E. (2008c). Os imortais, um filme de António-Pedro Vasconcelos. Retrieved May 5, 2016, from <http://filmesportugueses.com/os-imortais/>
- Marie, M. (2003). A nouvelle vague. *Significação Revista de Cultura Audiovisual*, 30(19), 165–180. Retrieved from <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/65573/68186>
- Martin, M. (2003). *A linguagem cinematográfica* (1ª ed.). São Paulo: Brasiliense.
- Melo, V. A. de. (2011). O boxe como metáfora da nação: Belarmino (Fernando Lopes, Portugal, 1964). *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, 2(31), 73–93. Retrieved from <http://www.revistas.uff.br/index.php/antropolitica/article/view/91/pdf>
- Mendes, J. M., & Ramos, J. L. (2013). *Sobre dois filmes: Tabu de Miguel Gomes e Deste lado da ressurreição de Joaquim Sapinho; Entrevista com António Reis e Margarida Cordeiro (1985)* (1ª ed.). Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema. Retrieved from [http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2719/1/dois\\_filmes2\\_final.pdf](http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2719/1/dois_filmes2_final.pdf)
- Michaelis. (2009). Significado de Homem. Retrieved May 2, 2016, from <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=homem>
- Moreira, A. (2013). “Peço a Palavra” (“Mr. Smith goes to Washington”), de Frank Capra (1939). Retrieved March 1, 2016, from <http://p3.publico.pt/cultura/filmes/6796/peco-palavra-mr-smith-goes-washington-de-frank-capra-1939>
- Morin, E. (1980). *O cinema ou o Homem imaginário* (2ª ed.). Lisboa: Moraes Editores.
- Moutinho, E. (2010). António Pedro Vasconcelos: O cinema é uma arte popular e muito cara. Retrieved November 29, 2015, from <http://www.lux.iol.pt/nacional/a-bela-e-o-paparazzo/antonio-pedro-vasconcelos-o-cinema-e-uma-arte-popular-e-muito-cara>
- Parent-Altier, D. (2014). *O argumento cinematográfico* (3ª ed.). Lisboa: Edições Texto &

Grafia.

- Patton, M. Q. (1980). *Qualitative evaluation methods*. (A. Pinheiro, Trans.). Sage Publications.
- Penafria, M. (2009). Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). *VI Congresso SopcomVI Congresso Sopcom*. Retrieved from <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>
- Pequeno, M. (n.d.). O sujeito dos direitos Humanos. Natal. Retrieved from [http://www.dhnet.org.br/dados/cursos/edh/redh/01/03\\_marconi\\_pequeno\\_sujeito\\_dos\\_dh.pdf](http://www.dhnet.org.br/dados/cursos/edh/redh/01/03_marconi_pequeno_sujeito_dos_dh.pdf)
- Porto, G. (n.d.). Revolução dos Cravos. Retrieved April 12, 2016, from <http://www.infoescola.com/historia/revolucao-dos-cravos/>
- Potter, W. J. (2012). *Media effects* (2<sup>a</sup> ed.). Los Angeles: Sage Publications.
- Público. (2015). Os gatos não têm vertigens conquista os prémios Sophia 2015 - PÚBLICO. Retrieved March 1, 2016, from <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/os-gatos-nao-tem-vertigens-conquista-os-premios-sophia-2015-1691273>
- Quivy, R., & Campenhoudt, L. Van. (2013). *Manual de investigação em ciências sociais* (6<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Gradiva.
- Rabenhorst, E. (n.d.). O que são direitos Humanos. Natal. Retrieved from [http://www.dhnet.org.br/dados/cursos/edh/redh/01/01\\_rabenhorst\\_oqs\\_dh.pdf](http://www.dhnet.org.br/dados/cursos/edh/redh/01/01_rabenhorst_oqs_dh.pdf)
- Rabuske, E. A. (1999). *Antropologia filosófica: Um estudo sistemático* (7<sup>a</sup> ed.). Petrópolis: Editora Vozes.
- Rebelo, D. (2010). Centenário da República: O cinema e a implantação da república. Retrieved April 29, 2016, from <http://www.searanova.publ.pt/pt/1713/dossier/172/>
- Representação da Unesco no Brasil. (1998). Declaração Universal dos Direitos Humanos. Brasília. Retrieved from <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>
- Resende, T. (2011a). Os Anos Dourados do Cinema Português: Parte 2. Retrieved April 27, 2016, from <http://www.cinema7arte.com/site/?p=568>
- Resende, T. (2011b). Os anos dourados do cinema português: Parte 3. Retrieved April 27, 2016, from <http://www.cinema7arte.com/site/?p=564>
- Ribeiro, C. P. S. (2011). O “heróico cinema português”: 1930-1950. *História: Revista Da Faculdade de Letras Da Universidade Do Porto*, 1(IV Série), 209–220. Retrieved from

- <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9246.pdf>
- Rito, A. (2014). O pugilista que engraxava sapatos. Retrieved from [http://www.sabado.pt/print/news/243/belarmino\\_o\\_pugilista\\_das\\_luvas\\_de\\_boxe.html](http://www.sabado.pt/print/news/243/belarmino_o_pugilista_das_luvas_de_boxe.html)
- RTP. (n.d.). António-Pedro Vasconcelos apresenta filme sobre o amor. Retrieved May 4, 2016, from [http://www.rtp.pt/noticias/cultura/antonio-pedro-vasconcelos-apresenta-filme-sobre-o-amor\\_v883820#](http://www.rtp.pt/noticias/cultura/antonio-pedro-vasconcelos-apresenta-filme-sobre-o-amor_v883820#)
- Sales, M. (2011). *Em busca de um novo cinema português* (1ª ed.). Covilhã: Livros LabCom. Retrieved from [http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110228-2010\\_21\\_sales\\_cinema\\_portugues.pdf](http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110228-2010_21_sales_cinema_portugues.pdf)
- Santeiro, S. (1978, August). Conceito de dramaturgia natural. *Filme Cultura*, (30), 80–85.
- Santos, L., Simal, M., & Ralha, R. (2011). *O primeiro filme de António-Pedro Vasconcelos*. Youtube. Portugal. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=0OEwlwmHFd4>
- SapoMag. (n.d.). Perdido por cem. Retrieved May 5, 2016, from <http://mag.sapo.pt/cinema/filmes/perdido-por-cem>
- Secretaria Especial de Direitos Humanos. (2015a). *Catálogo 10ª mostra cinema e direitos Humanos no mundo* (1ª ed.). Brasília/Rio de Janeiro: Instituto Cultura em Movimento. Retrieved from [http://mostracinemaedireitoshumanos.sdh.gov.br/2015/wp-content/uploads/2015/11/Catalogo\\_internet.pdf](http://mostracinemaedireitoshumanos.sdh.gov.br/2015/wp-content/uploads/2015/11/Catalogo_internet.pdf)
- Secretaria Especial de Direitos Humanos. (2015b). Mostra cinema e direitos Humanos. Retrieved November 29, 2015, from <http://mostracinemaedireitoshumanos.sdh.gov.br/2015/>
- SIC Notícias. (2014a). Os gatos não têm vertigens. Retrieved May 6, 2016, from <https://www.youtube.com/watch?v=ThrPIxopnoU>
- SIC Notícias. (2014b). Perdidos e achados. Retrieved from <http://sicnoticias.sapo.pt/programas/perdidoseachados/2014-03-06-kilas-o-mau-da-fita>
- Só Português. (n.d.). Português no mundo. Retrieved May 10, 2016, from <http://www.soportugues.com.br/secoes/portuguesMundo.php>
- Teixeira, I. (2010). *Os direitos Humanos e a guerra: A questão dos prisioneiros de guerra* (Master's thesis, Universidade Nova de Lisboa). Universidade Nova de Lisboa. Retrieved from <http://run.unl.pt/bitstream/10362/4150/1/TESE.pdf>
- UOL. (n.d.). Ku Klux Klan: História do mundo. Retrieved December 1, 2015, from



- <http://historiadomundo.uol.com.br/curiosidades/ku-klux-klan.htm>
- Vasconcelos, A.-P. (2012). *O futuro da ficção* (1ª ed.). Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Vertov, D. (2003). Resolução do conselho dos três em 10-4-1923. In I. Xavier (Ed.), *A experiência do cinema* (3ª ed., p. 486). Rio de Janeiro: Graal.
- Wikipédia. (n.d.-a). A Canção de Lisboa. Retrieved April 27, 2016, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Can%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Lisboa](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Can%C3%A7%C3%A3o_de_Lisboa)
- Wikipédia. (n.d.-b). António-Pedro Vasconcelos. Retrieved from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio-Pedro\\_Vasconcelos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio-Pedro_Vasconcelos)
- Wikipédia. (n.d.-c). Kilas, o mau da fita. Retrieved from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Kilas,\\_o\\_Mau\\_da\\_Fita](https://pt.wikipedia.org/wiki/Kilas,_o_Mau_da_Fita)
- Wikipédia. (n.d.-d). Nouvelle vague. Retrieved April 28, 2016, from [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nouvelle\\_vague](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague)

## Filmografia

Costa, J. F. (1980). *Kilas, o mau da fita*. Portugal: Satyricon.

Lopes, F. (1964). *Belarmino*. Portugal: Independente.

Reis, A., & Cordeiro, M. (1976). *Trás-os-Montes*. Portugal.

Vasconcelos, A.-P. (1999). *Jaime*. Portugal: Independente.

Vasconcelos, A.-P. (2003). *Os imortais*. Portugal: Independente.

Vasconcelos, A.-P. (2007). *Call girl*. Portugal: Independente.

Vasconcelos, A.-P. (2010). *A bela e o paparazzo*. Portugal: Independente.

Vasconcelos, A.-P. (2014). *Os gatos não têm vertigens*. Portugal: Independente.

Vasconcelos, A.-P. (2015). *Amor impossível*. Portugal.